FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)
José-Augusto França e a perspetiva sociológica

Ana Rita Ferreira dos Santos Salgueiro

Dissertação de Mestrado em História da Arte – Variante Contemporânea

Outubro, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte: Variante Contemporânea, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Raquel Henriques da Silva e coorientação da Professora Doutora Joana Cunha Leal

Resumo

A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)

José-Augusto França e a perspetiva sociológica

Ana Rita Ferreira dos Santos Salgueiro

PALAVRAS-CHAVE: *A História da Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, José-Augusto França, Historiografia da Arte, Sociologia da Arte

A presente dissertação aborda criticamente *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* publicada em 1974. Obra chave na produção teórica de J.-A. França e segunda parte de um trabalho iniciado com o estudo do século XIX, o conjunto é unanimemente considerado um marco fundamental na historiografia da arte em Portugal. Partindo da *Sociologia da Arte*, perspetiva teórico-metodológica preconizada por J.-A. França, propõe-se a análise do *autor* como figura discursiva, desenvolvendo com base na *obra*, um conjunto de pontos-chave que se discutem de forma progressiva. O estudo incide particularmente sobre os *limites cronológicos*, as *fontes nacionais*, a *estrutura*, as *gerações* e a noção de *exceção e ideal.*

ABSTRACT

A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)

José-Augusto França e a perspetiva sociológica

Ana Rita Ferreira dos Santos Salgueiro

KEYWORDS: A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961), José-Augusto França, Historiography of art, Sociology of art.

This dissertation focuses critically on *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, published in 1974. A key work in J.-A. França's theoretical production, and second part to a work initiated with the study of the 19th. Century, the set is unanimously perceived as a fundamental landmark in the historiography of art in Portugal. Taking the sociology of art as the theoretical and methodological approach professed by J.-A. França, it is proposed the analysis of the *author* as a discursive figure, developing a set of key-points based on the *work* that are discussed progressively. This study focuses particularly on the *chronological limits*, *national sources*, the *generations* and the notion of *exception and ideal*.

Índice

Introdução p. 1

I Parte

I.1. José-Augusto França – O Nome do *Autor* p. 5

I.2. Problemas de método p. 15

I.2.1. Sociologia da Arte p. 18

I.2.2. "O «Facto Artístico» na Sociologia da Arte" p. 24

II Parte

II.1. Limites Cronológicos p. 30

II.2. Frontes Nacionais

II.2.1. Historiografia e crítica p. 40

II.2.2. Fontes ativas p. 46

II.2.3. Carlos Queirós, Diogo de Macedo, Sellés Pães p. 49

III.3. Estrutura Organizativa p. 62

III Parte

III.1. Gerações p. 82

III.2. Exceções p. 100

Considerações Finais p. 114

Bibliografia p. 122

Introdução

> "Eu gostaria bem de ensaiar uma teoria da arte portuguesa, a cujo nascimento estamos a assistir, e que pudesse integrar-se numa teoria mais ambiciosa, da arte portuguesa considerada no seu conjunto, através do tempo nacional – mas imediatamente se verificasse cedo ainda, para tal tentativa, e ingénuo seria supor-lhe um único autor."[1]

Assim escrevia J.-A. França na introdução *Da Pintura Portuguesa*, antologia de textos publicada em 1960. A ambição de realizar uma "teoria da arte portuguesa" ganhava em Paris a forma de um projeto, depois de aproximadamente dez anos de atividades ligadas à crítica e à edição em Portugal. Em menos de quinze anos, nos quais se conta a formação académica concluída na *Ecole Pratique des Hautes Études* (EPHE), o projeto de J.-A. França, que seria afinal individual, materializa-se na publicação de um conjunto de obras das quais se destaca, *Lisboa Pombalina* (1965), *A Arte em Portugal no Século XIX* (1966) e *A Arte em Portugal No Século XX 1911-1961* (1974).

Marco fundamental na historiografia da arte em Portugal, a investigação contínua sobre os séculos XVIII, XIX e XX, cumprida por J.-A. França, abrange um largo espetro cronológico com recolha exaustiva de informação inédita e um eficaz poder de síntese. À vasta lista de títulos assinados pelo autor, junta-se a criação do primeiro mestrado em História da Arte, fundado em 1976 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.

Reconhecendo desde o início a importância do autor e uma dívida para com a sua obra, considera-se que a necessidade de revisitar criticamente a produção de J.-A. França é cada vez mais pertinente. Subscrevem-se portanto as palavras do autor: "Todas as obras de história, mais do que de criação autónoma, são *datées*"[2].

Como tema de estudo na presente dissertação, é eleita a obra *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961,* segunda parte de um projeto mais vasto contando dois volumes dedicados ao estudo do Século XIX. Somando quatro edições sucessivas, a

[1] J.-A. FRANÇA, *Da Pintura Portuguesa,* Lisboa, Ática, 1960, p.8
[2] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*. Lisboa, Livros Horizonte, 2009, p. 9

obra representa o resultado final e maturado de uma série de estudos que o autor dedica à arte do século XX[3].

A análise d'*A Arte em Portugal no Século XX* que se propõe, inserida numa linha de questionamento crítico, encontra em autores portugueses uma fonte essencial, a que se reconhece um papel determinante para o desenvolvimento da dissertação. Sublinha-se aqui o trabalho de Raquel Henriques da Silva, Joana Cunha Leal, Paulo Pereira, Patrícia Esquível, Catarina Crua, Mariana Pinto dos Santos, que se dedicam à problematização da historiografia e crítica de arte. De resto, a revisitação histórica d'*A Arte em Portugal no Século XX* vem a ser realizada continuamente por estes e outros autores, destacando-se nesse campo os catálogos publicados pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado (MNAC), Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) e as obras: *História da Arte em Portugal* publicações Alfa (1986-8), a *História da Arte Portuguesa* coordenada por Paulo Pereira (1995-9), e em parte, também a recente *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao Século XX*, coordenada por Dalila Rodrigues (2009).

O crescente e renovado interesse pela disciplina *História da Arte,* patente igualmente na realização do *IV Congresso História da Arte Portuguesa*, dedicado este ano à figura de J.-A. França, deve ainda ser relacionado com o movimento de revisão que acontece a nível internacional, encontrando na génese disciplinar, desenvolvimentos e práticas atuais, o objeto de análise. Cite-se D. Preziosi, figura incontornável neste âmbito:

> "Debates on the nature, aims, and methods of art historical practice have in recent years given rise to a variety of new approaches to the study of the visual arts, to the projection of one or another 'new art history', and to a sustained engagement with critical and theoretical issues and controversies in other historical disciplines to a degree unimaginable not very long ago."[4]

A variedade de possibilidades conceptuais, temáticas e metodológicas dentro da disciplina parece ser atualmente uma realidade constitutiva. Longe de configurar um campo de ação restrito, a História da Arte articula-se criticamente com um conjunto de disciplinas tão vasto como a História, a Sociologia, a Antropologia, ou na área

[3] Estudo monográfico dedicado a Amadeo Sousa Cardoso em 1956, A Arte e Sociedade Portuguesa no século XX, resumo da dissertação *L'Art et la Société Portugaise au XXe siècle* publicado em 1972, monografia sobre Almada Negreiros concluída em 1970, diversas críticas de arte, algumas reunidas na antologia Da Pintura Portuguesa (1960), Oito ensaios sobre arte contemporânea (1967), etc

[4] Donald PREZIOSI, *The question of Art History, In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006, P.30

específica da imagem, com a Iconografia, Iconologia, a Semiologia ou os Estudos Visuais, entre outras. Se a constelação de afinidades e debates representa o valor de um conhecimento geral alargado, por outro, como alerta Preziosi, a História da Arte mantem atavismos antigos, maioritariamente relacionados com a procura de um método "científico", conotado com a noção de *evidentiary institution*[5].

Neste enquadramento, considera-se a análise da *obra* de J.-A. França fundamental para compreender a construção da disciplina em Portugal. Como forma de restringir um tema que é por natureza vasto e logo, passível de várias leituras e abordagens, é proposta uma aproximação à obra *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961*, por via da *sociologia da arte* praticada e divulgada por J.-A. França, o que permite restringir objetivos, sem conter a pretensão de esgotar a obra. Partindo da proposta teórica do autor, é estabelecido como objetivo o levantamento de um conjunto de pontos-chave, mediante os quais se questiona finalmente a construção da obra, problematizando ou sugerindo hipóteses, que possam contribuir para uma nova abordagem e uma alteração do paradigma dominante. Não obstante, a dissertação é desenvolvida sem a pretensão de propor soluções para uma nova leitura da arte em Portugal no século XX, ainda que essa seja uma ideia presente.

Neste sentido, a primeira parte da dissertação é dedicada à figura de J.-A. França, entendido como *autor* no esteio do conceito discutido por Michel Foucault em *O que é um Autor?* Entre a crítica de arte e o discurso historiográfico, destaca-se a procura de uma metodologia sustentada pela História e mais diretamente pela Sociologia da Arte preconizada por Pierre Francastel (1900-1970), como dois fatores decisivos na proposta teórica e metodológica de J.-A. França.

Na segunda parte é estabelecida a aproximação à obra *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961,* que na análise do prefácio encontra uma ferramenta privilegiada. Deste ponto, decorre a perspetivação de três linhas de desenvolvimento: *Limites cronológicos*, em que se questiona a data inicial – 1911 - associada à ideia do moderno; *Fontes Nacionais*, uma necessidade de equacionar o papel de J.-A. França no campo da historiografia e da crítica, com ligações a Carlos Queirós, Diogo de Macedo e Sellés Paes; e *Estrutura organizativa*, capítulo dedicado a comparações com obras

[5] *Idem*, *ibidem*, p. 38

internacionais e ao peso das artes maiores e do contexto na construção da obra de J.-A. França.

A terceira parte que decorre diretamente das anteriores, é dedicada à análise de funcionamento das três *gerações* propostas pelo autor e problematizadas como sistema de classificação num discurso historicista. Por fim, questiona-se a primazia de Paris como capital artística e mito modernista. O modelo idealizado de cultura que informa o pensamento do autor, é discutido em relação à atribuição de valor artístico e o estatuto de *exceção* atribuído a Amada Negreiros.

I Parte

I.1. José-Augusto França – O nome do *Autor*

> "A palavra «obra» e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor."[6]

Questionar *A Arte em Portugal no século XX,* é sem dúvida uma tarefa de grande responsabilidade, em parte pela singularidade inaugural que lhe compete no panorama historiográfico Português, acrescendo a importância que o autor – J.-A. França – detém no universo cultural nacional e internacional, destacando-se com notoriedade na segunda metade do Século XX.

Longe de uma abordagem estritamente biográfica[7], o presente estudo pretende distanciar-se das limitações intrínsecas ao método e do desvio face ao assunto central que interessa explorar – *a obra*. Aponta-se portanto para factos e acontecimentos relevantes no percurso de José-Augusto França, procurando com o rigor e a objetividade possíveis, traçar linhas contextuais e de ancoramento que forneçam os dados necessários para melhor enquadrar o pensamento teórico do autor, situando igualmente a sua obra no panorama nacional.

Portanto, J.A. França será considerado enquanto *autor*, no esteio da problematização fundamental realizada por Michel Foucault[8] na obra *O que é um autor?,* a que se recorre como ponto de partida para o aprofundamento de dois conceitos capitais, nomeadamente o *nome do autor* e o de *fundadores de discursividade*, aplicados numa tentativa de aproximação à figura de J.A França. Neste sentido, da comunicação apresentada à Société Française de Philosophie[9], interessa em primeiro lugar sublinhar

---

[6] Michel FOUCAULT, *O que é um autor*, Lisboa, Vega, 2002, p. 39

[7] Por Biográfico entende-se o problema que vem a ser discutido continuamente e que apresenta a vida do autor como método para justificar alterações na obra. Um ataque particularmente significativo a esta concepção de significados é a *morte do autor* proferida por Roland Barthes; ou a desconstrução do que R. Krauss chamou a *história do nome próprio.* Cf. Roland BARTHES, *S-Z*, Lisboa, Edições 70, 1999 – Rosalind KRAUSS, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986

[8] Michel Foucault (1926-1984), Historiador/filósofo francês e professor no Collège de France desde 1970. Associado ao estruturalismo e pós estruturalismo, Foucault foi no campo das Ciências Sociais e Humanas, um dos pensadores mais relevantes na segunda metade do século XX . Destaca-se na sua produção o estudo dos sistemas de poder e do conhecimento, e as obras: As Palavras e as Coisas (1966), Arqueologia do Saber (1969), Vigiar e Punir (1975), História da Sexualidade (1976-84). Cf. "MICHEL Foucault – Biography", in http://www.egs.edu/library/michel-foucault/biography/, 23/09/2012

[9] 22 de Fevereiro de 1969

uma recusa extremada do "gesto biográfico" entendido no prefácio da edição portuguesa, assinado por J. A. Bragança de Miranda e A. F. Cascais, como uma:

> "crítica da subjectividade que [Foucault] muito heideggerianamente considera como princípio constitutivo do pensamento moderno, e da sua maneira de visar a experiência, dramaticamente cindida entre um romantismo subjectivista e um iluminismo objectivista."[10]

A questão biográfica equacionada entre estes dois pólos, ou seja, o enquadramento romântico de caráter subjetivo e o enquadramento iluminista ancorado em pressupostos científicos, seria aliás alvo de fortes críticas no desenvolvimento do pós-estruturalismo que encontra na *função* e *obra* dois conceitos fundamentais.[11] Também para Foucault, as noções de autor e obra surgem relacionadas, mesmo que historicamente detenham funções e definições diferentes ao longo do tempo. Traçando o percurso histórico que assiste à formação do conceito de autor, Foucault afirma:

> "(…)a função do autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações complexas; (...)"[12].

O carácter jurídico a que Foucault se refere, prende-se com a noção de direitos de autor, que ganha estatuto de lei no século XVIII[13] e que visa terminar com as dúvidas de autoria, num movimento que, segundo a sua leitura torna o autor um transgressor, passível de ser punido. Neste movimento, o nome do autor ganha um peso particular, "É mais do que uma indicação, um gesto, um dedo apontado para alguém; em certa medida, é o equivalente a uma descrição."[14]. Consequentemente também o funcionamento e as suas implicações são afetadas. Entendido como uma dupla referência, entre a descrição e a designação, o nome do autor:

---

[10] Michel FOUCAULT, *op. cit.*, 2002, p. 7

[11] "With these two conceptual markers - text and function - post - structuralism consolidated its moves against the biographical, empirical person of the author.", Rosalind KRASS, "Who Comes After the Subject?", AAVV, (coord. Rosalind Krauss e Charles G. SALAS), *The Life & the Work: Art and Biography*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007, p. 30

[12] Michel FOUCAULT, *op. cit.*, 2002, p. 56

[13] "With the development of copyright law in the eighteenth century, authorship took on a juridical status and the author was institutionalized as a way of handling no-longer-anonymous texts.", Rosalind KRASSU, *op. cit.*, 2007, p. 29

[14] Michel FOUCAULT, *op. cit.*, 2002, p. 42

> "(…)exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, seleccioná-los, opô-los a outros textos."[15]

Aplicado praticamente ao caso de estudo em questão, o nome do autor – José-Augusto França – encerra essa complexidade que consiste no "eu" do nome próprio e o "eu" de autor, que se define em função da obra que nomeia, que classifica, que qualifica.[16] Pergunta-se então o que designa o nome J.A. França, o que o define? Face à impossibilidade do sujeito único, contrapõe-se o sujeito possível, entendido agora à luz de algumas visões exteriores.

"José-Augusto França, nascido em Tomar em 1922, é uma das personalidades mais relevantes da cultura portuguesa contemporânea."[17] lê-se no primeiro número da *Revista do Instituto de História da Arte* da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. O estatuto de "personalidade relevante" deriva particularmente do conjunto de obras que o autor assina mas como já foi referido anteriormente, o nome do autor não é uma referência una.

Necessariamente, neste caso um conjunto de dados significantes compõe a imagem do autor. Estudante de Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras entre 1941-45, J.A. França não termina a formação académica que apenas retoma em 1959, contando já 37 anos de idade[18]. No período que separa esses dois pontos, o autor desempenha uma série de atividades ligadas à edição, trabalhando com António Pedro entre 1948 e 1959, "tendo gerido a publicação do «Dicionário de Morais» em 12 volumes, «sob proibição da Censura de editar quaisquer outras obras, e aquela porque já havia dois volumes saídos quando se deu por isso».".[19]

A ligação a António Pedro e ao Grupo Surrealista, assinala um período em que o autor desenvolve atividade enquanto artista (1947-49), marcando igualmente o

---

[15] *Idem*, *ibidem*, p. 44-45

[16] "O nome próprio e o nome de autor encontram-se situados entre os dois pólos da descrição e da designação; têm seguramente alguma ligação com o que nomeiam, mas nem totalmente à maneira da designação, nem totalmente à maneira da descrição: ligação específica.", *Idem*, *ibidem*, pp. 42-43

[17] Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva, Cf. "Entrevista com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva", in *Revista de História da Arte*, [Lisboa], Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, nº 1, 2005, p. 7

[18] Como se lê na autobiografia de J.A. França, por questões familiares esteve em Angola em 1945. Desta experiência publica em 1946 um romance intitulado *Natureza Morta*, Cf. J.-A FRANÇA, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000

[19] AAVV, *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos, por José-Augusto França.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992, p. 7

momento em que começa a publicar regularmente crítica de arte, exposições e cinema (entre 1940-59, n'*O Diabo, Horizonte, Seara Nova, O Comércio do Porto*).[20].

Entre outros factos, destaca-se ainda nesta primeira fase, a direção da revista *Unicórnio* entre 1951 a 1956 e a criação com Fernando Lemos da Galeria de Março "a primeira de arte moderna em Portugal"[21]. Acontecimento marcante, a abertura da Galeria de Março no ano de 1952 e em funcionamento até Junho de 1954, veio ocupar um espaço vazio pela inexistência de estrutura semelhante em Portugal (exceção para a Galeria UP). Note-se que a década de 50 assiste-se ao afastamento de António Ferro da direção do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN/SNI), a SNBA revelava problemas internos a nível dos estatutos, sendo ao longo dos anos 50 palco de exposições que lideram um debate articulado entre os movimentos artísticos (neorrealismo, surrealismo, abstracionismo, figurativos) e a ação estatal. Em 1957 é criada a FCG e o ano de 1959 assinala o final da direção de Diogo de Macedo e início da direção Eduardo Malta no MNAC.

Trata-se portanto de um período em que o campo artístico português sofria alterações significativas e no qual se enquadra temporalmente a primeira fase de J.A. França enquanto autor. Pontuada por diversas atividades[22], mas acima de tudo por um ativo envolvimento no meio artístico, o nível de participação a que se alude, fica expresso na obra *Memórias para o ano 2000*, onde o autor sistematiza e elege as críticas que realizou neste período:

> "Uma dúzia de críticas a exposições (que foram, afinal, as únicas que fiz, em rubrica regular, em Portugal) - e, sobretudo, num número especial[23] que fez sensação, todo dedicado à 2.ª Exposição Geral de Artes Plásticas que era iniciativa anónima de uma secção do M.U.D., um artigo defendendo o surrealismo de António Pedro (que era o do «Rapto» rubensiano «na paisagem povoada») contra o de Cândido Costa Pinto - a agressão contra a evasão, por assim dizer, em «encruzilhada»"[24].

---

[20] Para a listagem, respetiva datação e publicação Cf. *Idem*, *ibidem*
[21] *Idem*, *ibidem*
[22] Não mencionadas: 1946 – Romance *Natureza Morta*; 1949 – empresário teatral dos *Companheiros do Pátio das Comédias* associado a António Pedro; em 1949 – colaboração na campanha eleitoral de Norton Matos; 1948-1952 – organizou as *Terças-feiras Clássicas* de cinema no Tivoli; Desde 1950 – palestras na BBC Londres; 1951-53 co-dirigiu a segunda e terceira séries de *Cadernos de Poesia*; 1956 – escreveu a peça de teatro *Azazel*, Cf. *Idem*, *ibidem*
[23] Cf. J.-A. FRANÇA, "Encruzilhada Surrealista na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas", in *Revista Horizonte*, nº 11-12, 1ª Quinzena Junho, 1947
[24] *Idem*, *op. cit.*, 2000, p. 80

Interessa sobretudo destacar o carácter partidário ou militante que a frase contém, como marca de um modelo de crítica. Como refere Catarina Crua, nas décadas de 50 e 60 o autor escreve regularmente para: *Árvore*, *Cassiopeia*, *Seara Nova*, *Cadernos de Poesia*, *Art d'Aujourd'hui*, página *Artes e Letras* d' *O Comércio do Porto*, página *Notas e Lembranças* do *Diário de Noticias*, concluindo que:

> "Como se percebe, José-Augusto França manterá um papel activo nas movimentações culturais do período, sobretudo no âmbito da crítica de arte, papel de influência na esfera cultural que de certa forma é reafirmado por meio da criação de uma revista própria, um órgão que poderia reflectir uma escolha individual de intervenientes, também de temas, e no fundo de convicções estéticas."[25]

O trabalho como crítico de arte, notável diagnóstico de problemas estruturais, traduz uma vertente "ativista", no sentido em que pretende agir e chamar atenção para uma dada situação que almeja modificar. Exemplo pertinente, encontra-se no artigo *Sobre a situação actual dos artistas portugueses*[26], no qual declara: "O nosso público está divorciado da arte moderna", indicando como principais razões:

> "o espírito retrógrado da burguesia, o baixo nível económico da grande massa da nossa população, a impotência dos nossos intelectuais que não têm no complexo nacional, as influências ocultas dos bastidores que se apoiam na falta de inteligência estética dos dirigentes, a falta de uma adequada pedagogia artística no nosso ensino, nos níveis primário, médio e superior, a ausência, é claro, de críticos responsáveis."[27]

Face a este panorama, o autor responde com a necessidade de fazer circular obras, artistas e críticos. Mais expressivamente responde com a publicação do primeiro estudo sobre Amadeo de Sousa-Cardoso, primeira aturada monografia dedicada ao artista e um sinal definitivo no sentido da investigação, abandonando o formato reduzido que a crítica de exposições ou cultural em geral impunha, a favor de um esforço de investigação que assume um rigor académico/científico. Como o próprio explica no prefácio:

---

[25] Catarina CRUA, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011, p. 16
[26] J.-A. FRANÇA, *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, p. 13
[27] *Idem*, *ibidem*

"…Datas, haverá muitas nestas páginas, e referências também – mas sendo este um primeiro texto sobre o pintor, mais do que um «ensaio» terá de ser estudo, e nisso exige precisão. Só assim ele poderá servir como futuro elemento de trabalho."[28]

Ano decisivo, 1959 fica também assinalado por uma demarcação política face ao regime do Estado Novo. Recusando o convite para colaborar com o SNI na escolha e organização da representação portuguesa na Bienal de São Paulo, J.A. França parte em 1959 para Paris sem bolsa portuguesa. É importante situar a recusa da FCG face ao pedido do autor, acontecimento que sinaliza uma saída de Portugal em nota negativa, depois de várias iniciativas frustradas e de alguns conflitos institucionais. Lembre-se por exemplo a contestada nomeação de Eduardo Malta para o cargo de direção no MNAC contra a qual J.-A. França assinou uma "violenta reclamação, com mais 200 pessoas"[29], deixando de frequentar o museu anteriormente dirigido por Diogo de Macedo com quem mantinha relação de amizade. Pintor de convicções fascistas, Eduardo Malta, dificultou efetivamente o acesso de J.-A. França ao museu, relatando depreciativamente em ofício dirigido ao Diretor Geral do Ensino Superior e das Belas Artes:

"(…) encontrei no Museu os doutores Tavares Chicó e Artur Gusmão, - que ficaram muito atrapalhados ao ver-me - e que andavam a tirar notas em frente dos quadros do Museu. Passados dois dias recebo o 1º. fascículo de uma obra em realização sobre pintura e escultura dirigida precisamente por Tavares Chicó, Artur Gusmão e José Augusto França. As publicações da editorial "Cor" sempre dirigidas com certa política tanto artística como da verdadeira, criando a angústia, o desânimo pela inversão e confusão de valores, etc... não convêm aos verdadeiros nacionalistas."[30]

Em 1960, o autor afirmava no prefácio da antologia, *Da Pintura Portuguesa* que tudo estava por fazer em Portugal a respeito da história e da historiografia da pintura:

"Para além de contraditórios escritos de memórias, simpáticos e úteis, evidentemente, mas sem estrutura crítica, e, portanto, de reduzido valor histórico, em 1960 um único pintor moderno português se encontra estudado, analisado e explicado criticamente: Amadeo de Sousa-Cardoso. Não importa quem foi o autor

[28] *Idem*, *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força, Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*, Venda Nova, Bertrand, 1983, p. 12
[29] *Idem*, *op. cit.*, 2000, p. 144
[30] Arquivo MNAC-Museu do Chiado, Livro de Ofícios Enviados nº 24, Ofício 122, 1959

do estudo, nem a qualidade dele, é claro que discutível – mas apenas o facto infeliz, de ser o único, na bibliografia portuguesa."[31]

Inicia-se aqui uma alteração discursiva situada entre a publicação do estudo dedicado a Amadeo de Sousa-Cardoso (1956) e consolidada definitivamente pelo percurso académico em Paris. Nas notas biográficas dedica a J.A. França no catálogo[32] referente à doação do espólio do autor à FCG, resume-se,

"Em 1959, bolseiro do governo francês, instalou-se em Paris para preparar, a convite de Pierre Francastel, na École Pratique des Hautes Etudes, um doutoramento (em História, pela universidade de Paris onde também obteve o diploma de licenciado «ès Lettres») com tese sobre *La lisbonne de Pombal* (publicada em 1965 por F. Braudel com prefácio de Francastel, colecções EPHE) – tendo também obtido nesta instituição o diploma de Ciências Sociais-Sociologia da Arte, com uma dissertação sobre *L'Art et la Société Portugaise au XXe siècle.* Sete anos mais tarde (1969), faria um doutoramento de Estado «ès Lettres et Sciences Humanies») na Universidade de Paris III com uma tese sobre *Le Romantisme au Portugal*, publicada em 1975 nas Ed. Klinksieck, de Paris."[33]

Será neste seguimento que o autor publica em 1963, dois volumes dedicados à arte Portuguesa do século XIX, completados pela publicação em 1974 de um volume autónomo dedicado ao século XX – obra foco. *A Arte em Portugal no século XIX e XX* são distinguidos pelo prémio do Grémio Literário e da Academia Nacional das Belas-Artes.

No desenvolvimento deste conjunto de obras, formaliza-se a passagem entre o discurso direto e ativo, para um discurso académico - historiográfico, ancorado em evidências, factos e referências, ou seja dentro de um esquema de objetividade científica[34] e metodológica, que coloca o sujeito a intervir na terceira pessoa.

Importa agora estabelecer relações entre o percurso/formação de J.A. França e a noção que se constitui do *Autor*. Não se trata de atribuir um significado às obras com base na biografia do autor, mas antes entender a "função de autor", composta pelas duas

[31] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1960, p. 8
[32] Edição que acompanhou uma exposição e que comemorou os 70 anos e a jubilação do autor.
[33] AAVV, *op. cit.*, 1992, p. 7
[34] O que D. Preziosi designa por "evidentiary institucion": "(...) professional concern with the original object is ancillary to the business of the discipline, which is historical, theoretical, and critical in nature, concerned with the construction of narrative texts of an exegetical nature in the light of their importance to the understanding of sociohistorical developments in a broad sense (…)", Donald PREZIOSI, *The Question of Art history*, *In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006, p. 42

vertentes a que se atribuiu a qualidade de - discurso crítico, de enfoque "activista" marcado pelo pequeno formato e a utilização do sujeito na primeira pessoa; e a deslocação num sentido académico e institucional, que assiste a uma consciencialização histórico-social, materializada em obras de investigação em enquadramento académico.

Neste movimento define-se o "nome do autor", retomando a proposta teórica de Foucault, que ganha um carácter estável após a publicação do conjunto de obras, formado pelo contínuo cronológico de: *Lisboa Pombalina e o Iluminismo (1965) – A Arte em Portugal no Século XIX (1966) – Arte e Sociedade Portuguesa no Século XX (1972) – A Arte em Portugal no Século XX (1974)* - *Romantismo em Portugal* (1975). Abarcando exaustivamente um largo espectro cronológico compreendido pelos séculos XVIII, XIX e XX, J.A França não é mais o jovem crítico de arte de boas relações com os artistas Surrealistas, é antes um *Autor* que assina uma *Obra* de relevância nacional e internacional.

O nome do autor torna-se portanto uma referência reconhecível, como destaca Foucault: "Ele manifesta a instauração de um certo conjunto de discursos e refere-se ao estatuto desses discursos no interior de uma sociedade e de uma cultura."[35], este ponto leva-nos ao próximo conceito resgatado do texto *O que é um autor?* .

A segunda ideia chave levantada por Foucault que importa aplicar e explorar neste momento, prende-se com o conceito que o autor designa por *fundadores de discursividade*[36]. Particularmente interessante assim como problemático, este refere-se a autores num sentido singular, que não cabem no mesmo espectro que a literatura de romance ou poesia:

> "Estes autores têm isto de particular: não são apenas os autores das suas obras, dos seus livros. Produziram alguma coisa mais: a possibilidade e a regra de formação de outros textos."[37].

Recorrendo inevitavelmente a exemplos claros, Foucault elege Marx e Freud como exemplos de "instauradores de discursividade", clarificando que a partir das suas obras, é possível estabelecer um número alargado de analogias mas também de diferenças. Seguindo este argumento, parece possível considerar que em Portugal, a *Obra* de J.A. França e em particular quatro obras emergem como marcos historiográficos no panorama nacional. Fala-se pois de *Amadeo de Sousa-Cardoso – O*

[35] Michel FOUCAULT, *op. cit.*, 2002, p. 46
[36] *Idem*, *ibidem*, p. 58
[37] *Idem*, *ibidem*

português à força, - primeiro estudo sobre o artista e um momento charneira; *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* – inaugura o estudo do urbanismo português e possui relevância a nível internacional; *Arte em Portugal no Século XIX e Arte em Portugal no Século XX* – primeiro conjunto programado no campo da história da arte com o âmbito de abordar exaustivamente os dois século.

As obras em causa são mais do que referências bibliográficas, podem ser justamente consideradas iniciadoras de um tipo de discursividade que marca a teoria e prática da história da arte em Portugal. A afirmação não coloca em causa a existência de discursos sobre arte anterior, defende apenas que neste momento se forma dentro do campo artístico, uma nova possibilidade, um momento de distinção[38], que é unanimemente visto como um ponto de charneira. Neste sentido escreve Rui Mário Gonçalves, na *História da Arte em Portugal*, editada pela Alfa:

> "É curiosamente significativo o ano de 1956. Enquanto Diogo [de Macedo] prefaciava uma pequena retrospectiva de Amadeu, José-Augusto França iniciava a publicação em fascículos do seu estudo sobre o mesmo pintor. Este estudo constitui o marco inicial da historiografia moderna, pelo seu método, pelo seu objecto, como o muito que têm de indissociável o método e o objecto."[39]

Outro exemplo pertinente e que tal como o anterior se reporta a uma obra de revisão historiográfica, será o reconhecimento da dívida que Paulo Pereira demonstra face ao autor:

> "Uma geração de transição, como a de José-Augusto França, Jorge Henriques Pais da Silva ou Artur Nobre de Gusmão, seria o elo decisivo para a constituição de uma historiografia moderna da arte portuguesa, tanto através da produção de estudos (monografias, análises comparativas, modelos metodológicos) como através do ensino. (…) José-Augusto França, mais do que nenhum outro historiador atento aos fenómenos de arte contemporânea, possuía a sensibilidade necessária para proceder à «abertura» de pontos de vista críticos e metodológicos. Sob a direcção de Pierre Francastel e logo marcado pela escola francesa da sociologia da arte, José-Augusto França publicará um dos trabalhos de charneira da historiografia da arte portuguesa, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo* (1965.)"[40]

---

[38] Nos termos em que Pierre Bourdieu define a luta pelo capital simbólico. Cf. Pierre BOURDIEU, *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Edições 70, 2010

[39] Rui Mário GONÇALVES, "Pioneiros da Modernidade", *História da Arte em Portugal,* vol. 12, Lisboa, Alfa, 1988-89, p. 7

[40] AAVV (Coord. Paulo PEREIRA), *História da Arte Portuguesa*, 1 volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 12

Discutível, pela inscrição que se reconhece desde já na escola francesa da sociologia da arte, é não obstante através da *Obra* de J.A. França que a História da Arte enquanto disciplina moderna é instituída em Portugal, cabendo-lhe um lugar de destaque. A noção de fundador, sublinha Mariana Pinto dos Santos é reforçada pelo próprio autor, quando cita os prefácios das suas obras anteriores, num autoelogio que contribui para a construção da "imagem de super-historiador"[41].

Esse lugar é ainda reforçado pelos cargos/atividades que o autor desempenhou, dos quais se salienta: a realização de cursos e conferências de história da Arte na SNBA entre 1963 e 1968, bem como um Curso de Formação artística; a participação regularmente em crítica de arte para a revista *Aujourd'hui* e desde 1968 a 1987 no Diário de Lisboa - *Folhetins Artísticos*; em 1970, sete anos após o convite de Reynaldo Santos e Hernâni Cidade é admitido para a direção da Revista Colóquio Artes e Letras, criando posteriormente a Colóquio/Artes. Em 1967 o autor trabalhou na definição das áreas de preservação patrimonial para a Câmara Municipal de Lisboa. Membro da Association Internationale des Critiques d'art desde 1954, a nível internacional sublinha-se juntamente a eleição em 1969 para membro português do *Comité Internacional d'Histoire de l'Art*. Em Maio de 1974, menos de um mês após a queda do regime do Estado Novo, é admitido na função pública, atingindo a destacada posição de Professor Catedrático e criando em 1976 o primeiro mestrado de História da arte na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – UNL. O tipo de discursividade que o autor institui, não se cinge portanto à obra escrita e publicada, ela prolonga-se na prática de conferências, debates, no ensino...

Tentando evitar à questão que equaciona o binómio vida e obra como um dos vetores fundamentais na análise de um objeto, quer seja este uma obra no sentido literário ou artístico, considerou-se válido substituir esse problema, apontando como solução para os conceitos de "autor" e "obra" este último num sentido globalizado. Invertendo a ideia que coloca J.-A. França no centro da atenção como o fundador da história da arte moderna em Portugal – pretende-se agora deslocar a atenção para a sua *Obra* como fundadora de um tipo de discursividade que interessa analisar, questionar, discutir.

---

[41] Mariana Pinto dos SANTOS, "«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o Atraso na Arte Portuguesa Diagnosticado Pela Historiografia", in AAVV (Organizadores, A. BARATA, A. S. PEREIRA, J.R. CARVALHO) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 2011, p. 232

I.2. Problemas de Método

> "No entanto a sociologia da arte existe, disciplina praticada, ensinada. Com que preço, eis o problema."[42]

A citação que acima se apresenta, tem como objetivo salientar uma das principais problemáticas que acompanha a disciplina da Sociologia da Arte. Como refere J-A. França, fundamentalmente a discussão incide sobre a (in) determinação de um método. Num plano geral, pode considerar-se que a definição de uma metodologia de trabalho tem sido preocupação comum a várias disciplinas, tanto no caso das ciências de carácter objetivo, operando segundo normas científicas e garantindo um resultado que se pretende comprovável – como no caso das disciplinas enquadradas no campo das designadas ciências sociais e humanas, operando sob o estigma da subjetividade.[43]

A procura de um campo de ação delimitado e autónomo foi e é ainda tema de interesse, salientando-se uma especial incidência sobre a questão durante todo o século XX. A institucionalização de disciplinas como a História, a Psicologia, os Estudos Literários e a própria História da Arte no século XIX[44], atesta o reconhecimento de um estatuto académico, que sofre sucessivas revisões na primeira metade do século XX, segundo uma atitude que pode ser lida como "modernista", acentuando uma vontade revolucionária de corte com o passado e com a tradição.

Sublinha-se o exemplo de Émilie Durkheim, destacado impulsionador da Sociologia moderna, que na obra *As Regras do método sociologico*[45] defende uma

---

[42] J.-A. FRANÇA, *(In) Definições de Cultura*: *Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 102

[43] Cite-se o texto fundamental de Max Weber, *A Objectividade do Conhecimento nas Ciências e na Politica Social*, publicado originalmente em 1904, no qual a posição inicial do pesquisador é sempre encarada como subjectiva, consequência das suas referencias de valor "O método cientifico dos juízos de valor não se limitará a compreender e reviver os fins propostos e os ideais em que se baseia, como também se propõe ensinar a «ajuizar» de modo crítico. (…) É certo que, no campo das nossas ciências, as concepções pessoais do mundo costumam intervir ininterruptamente na argumentação científica, continuamente a confundindo e levando a avaliar de diferentes modos o peso dos argumentos científicos, inclusivamente na esfera do estabelecimento de relações causais simples conforme o resultado diminui ou incremente as possibilidades das ideais pessoais, isto é, a possibilidade de querer algo determinado.", Max WEBER, *Sobre a teoria das ciências Sociais*, [Lisboa], Presença, 1974, p. 17

[44] "In This regard, art history might be seen as fundamentally similar in its pursuit of scientificity as certain other modern academic disciplines institutionalized in the nineteenth century – for example, literary studies and history.", Donald PREZIOSI, *The Question of Art History*, *In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006, pp. 41-42

[45] Nomeadamente: Regras relativas à observação dos factos sociais; Regras relativas à distinção entre o normal e o patológico; Regras relativas à constituição dos tipos sociais; Regras relativas à explicação dos Factos Sociais; Regras relativas à utilização da prova.

posição de rutura radical, vista como fundadora. Segundo M. Gane, o autor exige que o sociólogo elimine ideias pré-concebidas e as substitua por definições lógicas e racionais, "Durkheim developed an ensemble of taskes and attitudes for the scientist: independence, serenity and, most notable, the sociologist must make of his mind a *tabua rasa*."[46]. Neste movimento a sociologia e reforce-se, as ciências sociais em geral, vão procurar por associação metodológica com as ciências exatas, promover a revisão ou cisão com as práticas disciplinares em vigor, enfatizando a racionalidade e a objetividade na atitude, processo e resultados.

Também a disciplina da História passa nas primeiras décadas do século XX por um processo de reposicionamento fundamental. A renovação que a EPHE opera no campo da historiografia moderna, (instituição onde J.-A. França realiza a sua formação académica) é marcadamente devedora do que ficou conhecido como a *École des Annales*, referência ao periódico *Annales d'histoire économique et sociale*[47], fundado por Marc Bloch (1886-1944) e Lucien Febvre (1878-1956) no ano de 1929. Segundo o historiador Peter Burke, a designação de "Escola" é um termo discutível, sendo preferível equacionar a produção dos *Annales* enquanto um movimento não unitário. Reconhece-se no entanto três momentos fundamentais[48] e três figuras cimeiras, nomeadamente com, Marc Bloch, Lucian Febvre, e Fernand Braudel (1902-1985).

Destaca-se aqui, uma tomada de consciência face à maneira como a História era praticada até então, constatando Lucian Febvre "que a história, afinal de contas não passa de um método. O método histórico. O qual não era outro senão o método crítico."[49] e marcando uma posição de rutura com práticas anteriores, como a noção escolar de História, lição ou tradição. Repensando a disciplina, Marc Bloch elabora um conjunto de textos, reunidos e publicados postumamente na obra *Introdução à História*[50], onde apresenta uma conceção inovadora de espaço-tempo, apoiada na noção da longa-duração, por contraste à convencional prática das datas, a história dos eventos,

---

[46] Mike GANE, *The Radical Sociology of Durkheim and Mauss*, Londres/ Nova Iorque, Routledge, 1992, p. 3

[47] Primeira designação, que posteriormente passaria por: *Annales d'Histoire Sociale*; *Mélanges d'Histoire Sociale*; e *Annales – Économies, Sociétés, Civilisations?*

[48] "In the first place, the substitution of a problem-oriented analytical history for a tradicional narrative of events. In the second place, the history of the whole range of human activities in the place of a mainly political history. In the third place – in order to achieve the first two aims – a collaboration with other disciplines: with geography, sociology, psychology, economics, linguistics, social anthropology, and so on.", Peter BURKE, *The French Historical Revolution, The Annales School 1929-89*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 2

[49] Lucien FEBVRE, *Combates pela História*, Lisboa, Editorial Presença, 1985, p. 244

[50] Titulo original *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien* publicado em 1949

ou seja a ciência do homem singular e a obsessão pelo original. Afirma Bloch, que "O historiador não pensa apenas no homem. A atmosfera em que o seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração."[51]

Compreender o passado pelo presente, e o presente pelo passado, movimento dialético e comunicante é a condição necessária da nova historiografia francesa, despoletada ou acelerada no contexto da primeira metade do século XX por diversas vicissitudes, das quais se sublinha a morte de Marc Bloch "fuzilado sem julgamento pelos Alemães no dia 16 de Junho de 1944"[52].

Como dado comum a várias disciplinas contemporâneas, importa salientar a procura de um método de carácter científico, cabendo à *École des Annales* o protagonismo de experimentar uma abertura disciplinar notável, que reconhece a áreas consideradas secundárias um papel de fonte primária. Segundo Febvre:

> "A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos. Com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos."[53] (…) "Evitemos subestimar a força persistente deste velho tabu: «Não farás história a não ser com textos.»"[54]

A abertura no campo de investigação é estabelecida no diálogo com outras áreas a que se reconhece um lugar legítimo, ainda que subordinado à história. A influência que a sociologia, particularmente o pensamento de Durkheim (1858-1917) e Marcel Mauss (1872-1950) representam na visão de Febvre, fica expresso na adoção do "fenómeno social" como conceito operativo, admitindo igualmente um lugar de destaque à geografia, que ganha um estatuo central na obra de Braudel. Será aliás em consonância com a posição multidisciplinar promovida por Febvre e continuada por Braudel que se enquadra a nomeação de Pierre Francastel para o cargo de professor da inédita cadeira

[51] Marc BLOCH, *Introdução à História*, [Mira-Sintra], Publicações Europa-América, 1968, p. 29
[52] "Marc Bloch, fuzilado sem julgamento pelos Alemães no dia 16 de Junho de 1944, a seguir ao desembarque na Provença, quando «esvaziavam» as prisões executando matanças em massa de patriotas…)", Lucien FEBVRE, *op. cit.*, 1985, p.241
[53] *Idem*, *ibidem*, p. 249
[54] *Idem*, *ibidem*, p. 250

de Sociologia da Arte na EPHE. Sobre o período em que J.-A. França frequenta a EPHE e assiste ao curso de história de Braudel, informa Peter Burke:

> "From Lucian Febvre's death in 1956 to his own death in 1985, Braudel was not only the leading French historian but also the most powerful one. He became professor at the Collège de France in 1949, the year his thesis was published, and joined Febvre as director of the Centre des Recherches historiques at the École des Hautes Etudes."[55]

I.2.1. Sociologia da Arte

> "Hace poco más de veinte años se incorporo una nueva disciplina al plan de estúdios de sexto año de la Escuela Práctica de Altos Estudios."[56]

Assim começava Pierre Francastel[57] (1900-1970) a obra *Etudes de Sociologie de l'art* publicada em 1970, trabalho de síntese e de afirmação, somatório dos desenvolvimentos de uma carreira profissional e académica dedicada à legitimação e ao ensino da disciplina que defendeu – a *Sociologia da Arte*. Francastel que teve um papel central no percurso académico de J.-A. França, esforçou-se várias vezes por definir, se não uma metodologia, antes um caminho para a sociologia da arte.

Invariavelmente, o primeiro passo na definição da disciplina é encontrado na diferenciação entre a Sociologia da Arte e a História Social da Arte (HSA) vinculada a autores como Friedrich Antal (1887-1954), Arnold Hauser (1892-1978) ou P. A. Sorokin (1889-1968). Na introdução a *Estudos de Sociologia da Arte*, Francastel discute a abordagem superficial que reconhece e condena, não só na HSA mas também à generalidade das leituras sociológicas e históricas, constatando que a sociologia da arte se transformou num instrumento utilizado para responder a um dado problema: "Es unicamente en términos de necessidades y difusión como se aborda el estúdio de la obra

---

[55] Peter BURKE, *op. cit.*, 1990, p. 43

[56] Pierre FRANCASTEL, *Sociologia del Arte*, Madrid, El Libro de Bolsillo, 1981, p. 7

[57] Pierre Francastel (1900-1970) Sociólogo da Arte, historiador, crítico de arte e esteta. Em 1930 defendeu doutoramento sobre a escultura de Versalhes. Foi diretor do Instituto Francês em Varsóvia, Polonia (1930). Professor na faculdade de Strasbourg em 1936. Após a Segunda Guerra Mundial é convidado por Lucian Febvre no ano de 1948, para lecionar a recém-criada cadeira de Sociologia da Arte na EPHE. Entre os seu alunos referem-se: J.-A. França, Nicos Hadjinicolaou, Rui Mário Gonçalves, Fernando Pernes, Alfredo Margarido, Edídio Álvaro. Destaque para as obras: *Art et Sociologie* (1918), *Peinture et Société* (1952), *Arte et Technique aux 19^{e} er 20^{e}* Siècle (1956). Cf. "Na Morte de Francastel" J.-A. FRANÇA, *Quinhentos Folhetins*, Volumes I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 87.; "DICTIONARY of Art Historians: Francastel, Pierre", in http://www.dictionaryofarthistorians.org/francastelp.htm, 23/09/2012

de arte."[58]. A visão materialista que tais utilizações da obra de arte implicam, é sentida como uma redução da arte à condição de reflexo social.

Fazendo a apologia da autonomia da obra de arte o autor afirma que "La idea de que esta obra de arte pueda tener una significación propia, irreductible a cualquer outra, no asoma en general, en el pensamiento de los sociólogos."[59], problema que coloca na origem de uma errada integração da obra no contexto da criação humana como um objeto natural, sem nunca ser submetida a uma técnica ou análise específica.

Fundamental para Francastel, esta distinção assenta na atribuição de um valor central ao *objeto de civilização*, que não reconhece na prática da HSA. Contudo parece necessário questionar em que medida estas duas noções são realmente lineares, particularmente quando se considera a posição de Arnold Hauser[60] em *Teorias da Arte.* Reconhecendo o desvio ideológico que caracteriza qualquer leitura histórica, o sociólogo húngaro declara:

> "Toda a arte é socialmente condicionada mas, em arte, nem tudo é definível em termos sociológicos"(…) "Acima de tudo, a excelência artística não é definível desse modo; ela não tem equivalente sociológico."[61]

Identificando uma parte de autonomia, o autor não secundariza o objeto artístico, mas antes considera que o valor artístico não pertence ao estudo da sociologia, centrando-se portanto no estudo da sociedade, nas relações entre o contexto de produção e receção, pontos-chave no programa da HSA, e como veremos, dados que Francastel igualmente elege na sua definição disciplinar. Na prática, as fronteiras entre as duas disciplinas (Sociologia da Arte e História Social da Arte) parecem menos vincadas do que Francastel sugere, gerando inclusivamente leituras que agrupam os dois autores na mesma categoria. O caso ocorre em 1953 quando Germain Bazin (1901-1990), numa importante tentativa de estabelecer um panorama historiográfico para a disciplina da História da Arte opõe à linha formalista de Wölfflin a sociológica:

---

[58] Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, 1981, p. 8
[59] *Idem*, *ibidem*, p. 9
[60] Arnold Hauser (1892-1978) Historiador de Arte e crítico de Arte vinculado à História Social da Arte. Hauser foi aluno de Lukács (1885-1951) e pertenceu ao *Círculo Dominical de Budapeste*, que incluía o sociólogo Karl Mannheim, o escritor Béla Balázs e os compositores Béla Bartók e Zoltán Kodály. Professor em diversas Universidades, Hauser publicou num período de dez anos o conjunto de três volumes *História Social da Arte e da Literatura.* Criticado no campo da Sociologia da Arte e pelo historiador E. Gombrich, por assumir uma perspetiva materialista, sofreu ataques ainda por parte dos marxistas ortodoxos. No seu trabalho destaca-se a obra *Philosophie der Kunstgeschichte* (Teorias da Arte) (1958). Cf. "DICTIONARY of Art Historians: Hauser, Arnold", in http://www.dictionaryofarthistorians.org/hausera.htm, 23/09/2012
[61] Arnold HAUSER, *Teorias da Arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1973, p. 17

> "Contrariamente a esta tendência, mais recentemente, sob a influência do marxismo dos historiadores da arte, na esteira do húngaro Arnold Hauser, o francês Pierre Francastel empenhou-se em colocar a obra de arte sob a dependência estreita dos factos económicos e sociais." [62]

Se o conceituado historiado e conservador do Louvre colocava Francastel numa ordem de relação direta para com o criticado Hauser, mais recentemente H. Damisch considera Francastel um precursor da HSA. Cite-se a resposta na qual o historiador avança outras ideias úteis:

> "Damisch: Francastel was interested in two things. One was what we now call the social history of art, of which he was a precursor. And, like Schapiro, he was simultaneously interested in the art of the Middle Ages and contemporary art, to the great benefit of both fields of research and criticism. But what interested me in Francastel was what he rejected. There was a whole aspect of Francastel's work that was concerned with the problem of what he called "figurative language" which he wanted to investigate in a systematic way, and yet there was a total refusal of structuralism on his part. He was taken up by the dispute between structuralism and history-it was the moment when Sartre or Lucien Febvre argued against Levi-Strauss-and he was caught up with this. (…)[63]

A recusa do estruturalismo e o problema da "linguagem figurativa", são duas ideias que merecem ser desenvolvidas pela importância que estabelecem no posicionamento e teoria do autor. Antes, clarifica-se que Francastel se opôs à linha formalista da história da arte – Escola de Viena, orientada sob a noção de uma evolução interna das formas e marcada pela autonomia face ao contexto de produção (Wölfflin). O autor reforça portanto a noção de arte como objeto civilizacional, um facto social, produzido num determinado contexto e detentor de uma linguagem própria/autónoma. Destaca-se ainda o reconhecido de mérito ao Instituto Warburg, tanto no campo da iconografia como da iconologia, associado à dificuldade em criar e explicitar um *sistema de significações visuais*. Contudo, mesmo admirando a erudição dos estudos de Panofsky, Francastel critica na iconologia a base literária e humanista que serve a

[62] Germain BAZIN, *História da Arte – Da Pré-História aos nossos dias*, Venda Nova, Bertrand Editorial, 1974, p. 450

[63] Yve-Alain BOIS, Denis HOLLIER, Rosalind KRAUSS, Hubert DAMISCH, "A Conversation with Hubert Damisch", *October*, Vol. 85, Verão 1998, pp. 4-5

fixação de um significado, negligenciando a componente visual. Para o autor o significado não é um facto estável. Nas suas palavras:

> "Ningún signo materialmente construído, ningún vínculo formal posee caracteres definidos, objectivos e inmutables, y el mismo elemento colocado en un contexto diferente es susceptivel de cambiar de significación."[64]

Ao carácter específico da obra, Francastel articula as capacidades visuais, aludindo também à *dificuldade de ver*, que marca uma sociedade onde a palavra se tornou um "problema". Remetendo para a existência de uma pensamento plástico, que opõe à supremacia da palavra, o autor critica:

> "Por una singular paradoja, nuestra época, que se aleja día a día del pensamento racional y de la escritura, se esfuerza por identificar las actividades del pensamiento plástico y figurativo com las del espíritu informador del modo de pensamiento racional y lógico que culmina en las lenguas y en las escrituras. Nuestra época está enamorada de la ideia del signo."[65]

Relevante é o comentário que Francastel lança ao estruturalismo[66] e sobretudo à linguística, no plano da subjugação do signo visual à própria linguagem. Este problema surge encadeado com a subalternização do visual ao verbal, que já em 63 o autor discutia no segundo *Tratado de Sociologia* como um problema histórico:

> "Nossas civilizações ocidentais atribuíram tanta importância aos conceitos que se exprimem através de palavras e, sobretudo depois da imprensa, através da escrita, que não deram atenção a certas faculdades fundamentais do espírito que, no passado como no presente, servem no entanto de veículo a algumas das mais altas e mais eficientes formas do pensamento."[67]

Quando Roland Barthes[68], eminente estruturalista e colega de Francastel, afirma existir uma dependência entre qualquer sistema de signos e a linguagem, o seu

---

[64] Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, 1981, p. 17
[65] *Idem*, *ibidem,* p. 11
[66] Estruturalismo utilizado como o Francastel o entende: "Es lo que nuestra época há puesto de relieve através de esas teorias estruturalistas que, desgraciadamente, están en conjunto demasiado dominadas, una vez más, por consideracions unicamente linguísticas, sin referencia alguma a la factura.", *Idem*, *ibidem*, p. 13
[67] *Idem* (org. Gilberto VELHO), *Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967, p. 14
[68] Roland Barthes (1915-1980) Escritor, sociólogo, crítico literário, semiólogo e filósofo francês."Director de estudos da École Pratique des Hautes Études. Director do seminário de sociologia dos signos, símbolos e representações. Colabora no centro de estudos das comunicações de massa (CECMAS) e na revista «Communications». Publicou, entre outras obras (indicam-se as traduções portuguesas) Mitologias,

argumento é construído no campo oposto à autonomia que Francastel defende. Neste sentido escrevia Barthes na obra *Elementos da Semiologia*:

> "Ora não podemos estar certos de que na vida social do nosso tempo existem sistemas de signos com uma certa amplitude, para além da linguagem humana. (…) Na verdade, os objectos, as imagens, os comportamentos, podem significar, e significam muitas vezes, mas nunca de uma maneira autónoma; qualquer sistema semiológico se cruza com a linguagem."[69]

Considerando as analogias entre palavras e sinais figurativos superficiais, Francastel esforçou-se por conduzir ao estudo do pensamento plástico, que comparou ao auditivo e matemático. Para aprofundar a ideia de arte como signo visual e comunicacional, Francastel recorre em final de carreira a uma "inovação" na linguística tradicional. Noam Chomsky (1928) representa para o autor uma possibilidade de argumentação contra a HSA e conta o estruturalismo, no ponto específico da submissão do signo visual, à estrutura social, ou à linguagem. Chomsky, que trabalhou as divergências entre as posições empiristas e racionalistas na aquisição de conhecimento, sustentou nos seus estudos a existência de certas *faculdades mentais inatas,* expondo que na obra *Aspectos da Teoria da Sintaxe*:

> "Este ponto de vista contrasta marcadamente com a noção empirista (o ponto de vista moderno prevalecente) de que a linguagem é essencialmente uma construção acessória, ensinada por «condicionamentos» (como seria defendido, por exemplo, por Skinner ou Quine) ou por exercícios e explicitações explícitas (como foi afirmado por Wittgenstein), ou construída por meio de processos elementares de «processamento de dados» (como é mantido tipicamente pela linguística moderna), mas, de qualquer modo, relativamente independente na sua estrutura de quaisquer faculdades mentais inatas" [70]

A defesa da capacidade inata que o ser humano demonstra para a linguagem, é concebida numa estrutura mais ampla que compõe as capacidades mentais de qualquer indivíduo, ou como afirma Noam Chomsky "O dispositivo de aquisição da linguagem é apenas um componente do sistema total de estruturas intelectuais que podem ser

---

Edições 70, 1973; O Grau Zero da Escrita seguido de Elementos de Semiologia, Edições 70, 1973; O Prazer do Texto, Edições 70, 1974; Roland Barthes por Roland Barthes, Edições 70, 1976", Cf. Roland BARTHES, *Escrever…Para quê? Para Quem?*, Lisboa, Edições 70, 1975, s.n

[69] Roland BARTHES, *Elementos da Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1953, pp. 7-8

[70] Noam CHOMSKY (Int. e trad. J. A. MEIRELES, E. P. RAPOSO), *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, Coimbra, Arménio Armando, 1978, p. 134

aplicadas à resolução de problemas e à formação de conceitos; por outras palavras, a faculte de *langage* é apenas uma das faculdades da mente."[71] Neste plano, a noção de uma linguagem visual pode atingir um estatuto de igualdade, ou seja ser entendida como uma faculdade mental, autónoma da linguagem escrita/verbal, operando não obstante, num esquema semelhante. Esta tese permite finalmente que Francastel afirme:

> "Se concibe, así, al conocimiento figurativo del mismo modo que al linguístico, como una actividad mental que se caracteriza por un doble movimento analítico y sintético por médio del cual se establecen vínculos entre la vida y la voluntad de interpretacion personal del hombre."[72]

Em 1963 Francastel escrevia que "O essencial é compreender que o objeto figurativo não se confunde nem com a coisa vista nem com a coisa apreendida no espírito."[73], e que o objeto figurativo é necessariamente um objeto de civilização, um Sinais-*relais* e médium. As coordenadas objetivas da obra de arte "as cores, as escalas, as ligações de toda espécie, que relacionam tanto as partes de uma tela como os elementos solidários de uma construção."[74] são o cerne que o individuo sensível à linguagem visual deve procurar. Por fim Francastel separa o problema:

> "Em tudo o que precede encontramos sempre uma distinção bem nítida entre duas categorias de problemas. A arte é uma atividade intelectual que se exerce e se manifesta na matéria. Devemos consequentemente não perder de vista que todas as obras que se tornaram objeto de nossa análise e que são superficialmente dispostas sob a indicação de arte não possuem nem a mesma qualidade nem sobretudo o mesmo caráter de existência."[75]

Para o autor, as séries e estilos de produção dominante, diferenciam-se da criação original mais rara.[76] A qualidade das obras é então medida em termos da cultura geral da época, relacionada com a capacidade do criador:

> "La calidad de los esquemas de comunicación es independiente del valor de los puntos de referencia. Nuestro análisis abarca dos planos: el de la cultura general de

[71] *Idem*, *ibidem*, p.140
[72] Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, 1981, p. 21
[73] Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, 1967, p. 40
[74] *Idem*, *ibidem*, pp. 22-23
[75] *Idem*, *ibidem*, p. 40
[76] "Así nacen las *series*, así nascen los *estilos*, así se determinan las grandes épocas de la historia de las civilizaciones. Empero, existe también outra categoria de indivíduos que manejan com outra intención esta misma forma de actividad fundamental de la naturaleza humana: son los hombres que crean los nuevos esquemas", *idem*, *op. cit.*, 1981, p. 23

> una época y el de la capacidad artística del creador, tan raras veces capaz de egendrar um esquema original de pensamiento en este âmbito como en todos los demás."[77]

Ao sociólogo cabe relacionar estes dois aspetos. O autor declarando que toda a arte nasce num circuito estreito, uma referência aos elementos concretos que a sociologia da arte deve estudar. No entanto o que caracteriza a especificidade da obra e o que persiste, são as *ligações internas*[78], referência aos elementos intelectuais. A procura de um significado é relacionada com o tempo, a sociedade e o artista, sendo que os materiais e técnicas definem igualmente um valor.

I.2.2 "O «Facto Artístico» na Sociologia da Arte"

Feita uma abordagem sintética das linhas que orientaram teoricamente a História e a Sociologia da Arte no período em que J.-A. França frequenta a EPHE, sublinha-se a base que o projeto histórico dos *Annales* e o projeto de Francastel representam na definição do pensamento do autor. Neste sentido a proposta teórico-metodológica que J.-A. Franca se esforçou por dar a conhecer em diversos trabalho, nomeadamente através de prefácios, constitui uma fonte de grande valor. O autor publicou igualmente vários artigos, alguns reunidos posteriormente na obra *(In)definições de Cultura* que reforçam, explicitam e divulgam, por um lado as propostas que informam o seu pensamento, por outro a posição que assume no campo da sociologia da arte/história da arte. Neste sentido, elege-se para análise o prefácio da obra *A arte em Portugal no Século XIX*, justificado pela ligação que estabelece em termo de conjunto com o volume dedicado ao século XX[79], e o artigo *O «Facto Artístico» na Sociologia da Arte* escrito em 1974, ou seja, no mesmo ano em que é publicada a obra *A Arte em Portugal no Século XX*.

No primeiro, J.-A. França começa por subscrever do paradigma histórico preconizado por Marc Bloch, a importância do conhecimento histórico para o presente e vice-versa, declarando que se inquire o "século XIX para melhor entender o século XX,

[77] *Idem*, *ibidem*, p. 26
[78] "lo que permanece son los vínculos internos", *Idem*, *ibidem*, p. 43
[79] E particularmente porque o prefácio da obra dedicada ao século XX nos remete para o primeiro volume do século XIX, onde se apresenta a metodologia utilizada no conjunto.

seu prolongamento, dentro de um ciclo estrutural; e parte-se, justamente, duma consciência problemática do presente, para o entendimento desse passado recente."[80] Atribuindo portanto um potencial transformador ao passado, o autor declara que "pelo seu conhecimento corrigimos o viver duma sociedade nele gerada, colocando-nos (e desejando-nos) dentro dum dinamismo real."[81]

Assim se justifica em parte a pertinência e legitimidade do trabalho que o autor se propõe a realizar. As artes em geral são entendidas como uma fonte de extrema importância para o conhecimento de uma situação histórica, desempenhando um papel ativo na produção de um contexto histórico. Ao afirmar que a arte pode "traduzir conceitos culturais (…) na medida em que dinamicamente os criam."[82], J.A. França sublinha, a par de Francastel a sua diferença face à HSA, declarando contra uma posição mecanicista que a obra de arte pode "antecipar a evolução social geral"[83].

Enquanto elemento gerador, a obra de arte é tida como veículo privilegiado no qual convergem vários interesses. Para o seu entendimento e face ao problema de uma historiografia da arte em Portugal, o autor apresenta o que concebe como o novo conhecimento da Sociologia da Arte Francasteliana. Relacionando sociologia e história o autor defende que "em vez de história da arte, deve passar a fazer-se, mais completa e ultimamente, história da vida artística."[84]

Para esse conhecimento e entendimento total da "vida artística" o autor propõe o estudo da produção e consumo, no qual a receção ganha um sinal positivo ou negativo relacionável com a noção de gosto, explorando ainda o ensino, informação/conhecimento dos artistas, exposições, mercado, cidade, mecenas, Estado e instituições, dentro de uma sociedade determinada e relacionando estes dados com o plano internacional. Trata-se como refere o autor de um inquérito, no sentido sociológico da palavra. Composta a rede de elementos a que objetivamente o sociólogo da arte pode aceder, aponta-se posteriormente para a análise do objeto artístico, afirmando J.A. França:

> "Escusado será dizer que a história sociológica da arte não poderá ignorar a dimensão específica da própria obra de arte – e para isso utilizará ela uma outra disciplina, na sua realização: a crítica da arte."[85].

---

[80] J.-A. FRANÇA, *História da Arte em Portugal Século XIX*, Vol. I, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 7
[81] *Idem*, *ibidem*, p. 8
[82] *Idem*, *ibidem*, p. 10
[83] *Idem*, *ibidem*
[84] *Idem*, *ibidem*, p.11
[85] *Idem*, *ibidem*

Conjugando o trabalho histórico com a crítica de arte e reforçando a interdependência entre as partes, J.-A. França não diferencia as duas funções[86].
O mesmo conjunto de ideias é expresso no texto *O «Facto Artístico» na Sociologia da Arte*[87], proferido numa conferência após a morte de Francastel, com o intuito de clarificar uma metodologia, marcando igualmente a posição de J.A. França no campo da sociologia da arte como eminente continuador da disciplina. De forma assumidamente empírica a sociologia Francasteliana sistematizada pelo autor, dá conta das informações mais recentes no pensamento do sociólogo e centra-se num método de abordagem às obras, fundado sobre a noção de *pensamento plástico* e o conceito de *objecto de civilização*. Neste ponto, J.-A. França apresenta as contribuições de Chomsky:

> "Para além de muito equívoco cultural e de assimilações perigosas e inconscientes, parece então possível encontrar em Noam Chomsky uma contribuição linguística preciosa, ao nível das «estruturas profundas» que ele definiu com a sua carga semântica. A distinção entre «estruturas profundas» e «estruturas de superfície» foram propostas por Chomsky e recentemente evocadas por Jean Paris na sequência de E. H. Gombrich. Foi em 1969 que, ignorando-se mutuamente, Gombrich e Francastel se debruçaram sobre a obra do sábio linguista nela buscando uma sugestão, uma equivalência, mesmo um apoio às suas diligências, bem diferentes, porém."[88]

Continuamente J-A. França estabelece ligações entre a psicologia da forma, referindo o trabalho de Arnheim (1904-2007), e a ideia chave "Visual Thinking", que relaciona com o *pensamento plástico/figurativo* de Francastel:

> "Prova isso, sem dúvida, o interesse de certas procuras paralelas e, mais ainda, a possibilidade, senão a necessidade de formular um pensamento estrutural «generativo» comum a várias disciplinas entre as quais a da reflexão sociológica sobre a criação artística. O *visual* assume aqui a importância que lhe é devida mas muitas vezes recusada - e o *visual thinking* de Arnheim ou o «pensamento plástico» de Francastel aí encontram a sua função operacional."[89]

---

[86] A mesma ideia seria defendida e reforçada em 1968. "E aqui toco num ponto que me parece essencial – que é a sociologia da arte deve ser praticada por críticos, isto é, por pessoas atentas ao (empenhados no) quotidiano, aos seus valores e aos seus problemas actuais. E quem diz a sociologia diz a História da Arte." J.-A. FRANÇA, "A Sociologia da Arte e Eduardo Lourenço", *Quinhentos Folhetins*, Vol. 1, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p.77
[87] *Idem, op. cit.*, 1997, pp. 102-108
[88] *Idem*, *ibidem*, p. 103
[89] *Idem*, *ibidem*

A ideia de que Francastel encontra em Chomsky ancoramento para a defesa da sua tese principal – a existência de um pensamento plástico, foi já apresentada anteriormente. Não obstante, parece pertinente salientar que a "sistematização" operada por J-A. França, estabelece outras relações. A apropriação da terminologia "estruturas profundas" e "estruturas de superfície", remete efetivamente para a obra de Chomsky, que as descreve como "a componente sintáctica duma gramática [que] deve especificar, para cada frase, uma estrutura profunda que determina a sua interpretação semântica e uma estrutura de superfície que determina a sua interpretação fonética. A primeira é interpretada pela componente semântica; a segunda pela componente fonológica."[90].

A transferência dos termos e a sua utilização no campo visual não é contudo um processo claro ou direto, destacando-se que Francastel não a consuma[91]. Mais cuidadosamente, Francastel remete para uma "estrutura interna" mencionando Humboldt (1767-1835).[92]

Também a correspondência estabelecida de forma direta entre os contributos de Arnheim e Francastel origina uma situação dúbia. Em primeiro lugar é necessário dizer que para Arnheim, na obra *Arte e Percepção Visual* a questão da perceção é desenvolvida com base na teoria da *Gestalt*, o que o afasta do *pensamento plástico* processo demorado e cultivado, já que para Francastel ver não é reconhecer. Para o psicólogo, a perceção visual é uma capacidade inata[93] e não se conhece nenhuma referência explícita por parte de Francastel a Arnheim.

Sugere-se portanto que a adoção dos conceitos *estrutura profunda* e de *superfície*, e a justaposição do *visual thinking* e *pensamento plástico,* é realizada por J.-A. França, sem uma análise de funcionamento ou aplicação prática. Esta pode ser vista como uma diferença fundamental entre a obra e percurso de Francastel, empenhado na procura e

---

[90] Noam CHOMSKY, *op. cit.*, 1978, p. 98

[91] Única referência explícita realizada no prefacio em questão: "Por más que agreguemos que el signo lingüístico debe ser estudado no solamente de acuerdo con los sonidos y caracteres exteriores que le pertencen, sino en funcíon de los significados, las estruturas profundas y las estructuras de superficie de la lengua se encuentran aquí concebidas como dirigidas únicamente por la actividad abstracta del espíritu. El inmenso interés de una futura sociología de arte radica precisamente en contraponer a esas actividades propriamente intelectuales de las generaciones otro tipo de actividad que está en límite de lo técnico, incluindo de lo manual, y del conocimiento intelectualizado.", Pierre FRANCASTEL, *op. cit.*, 1981, p. 29

[92] "Em vez dos termos «estrutura profunda» e «estrutura de superfície», poder-se-ia utilizar as noções de Humboldt correspondentes «forma interna» de uma frase e «forma externa» de uma frase", Noam CHOMSKY, *op. cit.*, 1978, pp. 297-298

Para aprofundar o entendimento destes termos, remete-se igualmente para a nota nº12 do 1ªcapitulo

[93] "A capacidade inata para entender através dos olhos está adormecida e deve ser despertada", Rudolf ARNHEIM, *Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora,* Nova Versão*,* Brasil, Thomson, s/d, s/p

comprovação de um modelo para a decomposição do pensamento plástico - e a obra de J.-A. França construída no esteio do estudo histórico e social.

É neste enquadramento, e partindo do conceito sociológico «factos sociais»[94] e «factos totais», que J.-A. França desenvolve como informação própria e apresentada como inovadora, o *Facto Artístico*, ou melhor *factos artísticos totais*. Para enquadrar o conceito recorre-se agora a Lévi-Strauss (1908-2009) e à introdução que dedicada à obra de Marcel Mauss (1872-1950):

> "Foi o Essai Sur le Don que introduziu e impôs a noção de facto social total; (…) Ora, o social só é real integrado em sistemas, e este é um primeiro aspecto da noção de facto total: «Depois de ter violentamente divisado e abstraído demais, é necessário que os sociólogos se esforcem por recompor o todo.» (…) O facto social total apresenta-se, portanto, com um carácter tridimensional. Tem de fazer coincidir a dimensão propriamente sociológica com os seus múltiplos aspectos sincrónicos; a dimensão histórica, ou diacrónica; e, por fim, a dimensão fisiopsicológica. Ora, é apenas nos indivíduos que esta tripla aproximação pode ter lugar."[95]

Como ponto central introduzido por J.A. França, é importante que o conceito de *Facto artístico total* fique claro. O autor define-o no esteio da sociologia, através do conjunto de elementos extrínsecos que já forma referidos anteriormente. Resumindo, o autor apresenta a análise da obra "mais qualquer coisa, num processo infinito ou infinitivo: a significação é um fenómeno permanente, jamais concluído...)"[96]. Para tal, J-A. França expressa a necessidade de uma "análise formal". Diz o autor: " A análise formal é sempre referencial, age em relação a um sistema de signos postos em questão e que constituem a «estrutura profunda» da obra."[97].

Neste ponto é estabelecida uma relação direta entre o que o autor entende por «estrutura profunda», e a análise formal, insistindo que este é o único processo capaz de

---

[94] "Facto Social é toda a maneira de fazer, fixada ou não, susceptível de exercer sobre o indivíduo uma coerção exterior: ou então, que é geral no âmbito de uma dada sociedade tendo, ou não tempo, uma existência própria, independente das suas manifestações individuais.", Emile DURKHEIM, *As Regras do Método Sociológico*, [Lisboa], Editorial Presença, 1984, p. 39

[95] Marcel MAUSS (Int. Claude LÉVI-STRAUSS), *Ensaio sobre a dádiva*, [Lisboa], Edições 70, 1988, pp. 22-23

[96] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1997, p.105

[97] *Idem*, *ibidem*

atingir a dita estrutura profunda, à qual é atribuída a intemporalidade e imutabilidade, "garantia da sua identidade"[98] e por consequência também do valor.

Ambicionando teoricamente um conhecimento total e questionável, a sociologia da arte debruça-se sobre os elementos palpáveis e passíveis de análise. Sublinhando finalmente o trabalho diacrónico que inevitavelmente fica subentendido à sua própria conceção de história e sociologia, manifestam-se os dois pilares centrais na visão do autor, que positivamente afirma: "Sociologia da arte e história da arte estabelecem, portanto, uma cumplicidade cultural e global que importa não perder de vista, numa metodologia apropriada."[99]

[98] *Idem*, *ibidem*, p. 106
[99] *Idem*, *ibidem*, p. 108

II Parte

Centrando a atenção especificamente na obra *A Arte em Portugal No Século XX,* procede-se à análise do prefácio, ferramenta privilegiada para a entrada no estudo da obra, de onde decorre a perspetivação de três linhas de desenvolvimento: Limites cronológicos, Fontes e Estrutura organizativa.

II.1. Limites Cronológicos

> "Mais uma vez a «história da arte» é tratada num plano pluridimensional, conforme princípios que o autor expôs no prefácio d'A Arte em Portugal no Século XIX, nada tendo a acrescentar no presente texto. As obras são integradas na vida artística nacional e é a globalidade do facto artístico que sobretudo lhe interessa prospectar, nas suas relações múltiplas."[100]

Como introdução, J.-A. França reitera no prefácio a conceção conjunta dos dois volumes dedicados ao século XIX e da obra em questão, reafirmando também a sua posição teórico-metodológica. A essa informação acresce ainda uma afirmação sobre posicionamento e conteúdo temático. O autor defende como orientação geral e base disciplinar, a necessidade de uma abordagem historiográfica equacionada de forma *moderna*. Este ponto é apresentado como condição indispensável, sendo que o termo – *Moderno* – ganha um sentido legitimador da função do historiador relacionável com o próprio objeto de estudo, e em última análise, como se pretende demonstrar, com a eleição da data inaugural de 1911. Escreve o autor:

> "A validade da obra historiográfica depende exactamente da consciência cultural do seu tempo que o autor tenha, ou seja, da prática vivencial dele, que lhe fornece informações, instrumentos, processos e métodos de trabalho científico; toda a historiografia ou é moderna ou não é."[101]

Assumido como um valor imperativo, condição e obrigação, o entendimento de *moderno* ultrapassa assim a esfera de produção artística, para incorporar o próprio autor na equação arte/historiador/tempo. Será neste sentido que o *moderno* atinge um papel

[100] J-A FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XX 1911-1961*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009, p. 11
[101] J-A FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 9

determinante e estruturante na definição do objeto de estudo. Sendo a atitude do autor *moderna*, também moderno será o tema que J.-A. França elege como único conteúdo possível para a obra. A distinção entre o século XIX e o século XX ganha então uma significação mais afinada:

> "Só a arte do século XX, isto é, tipicamente «moderna», interessa à presente obra, tal como essa arte é definível nas suas estruturas culturais e tal como essas estruturas puderam ser adoptadas e adaptadas em Portugal – mesmo que aqui se possa ter continuado a viver no século XIX, ao nível de outros conjuntos ou sistemas de signos."[102]

Clarificado o objetivo e a matéria de interesse a desenvolver, concretamente a arte do século XX, o autor qualifica e distingue a produção que denomina como "tipicamente moderna", ou seja "sem resíduos culturais que venham de trás"[103], por oposição à arte oitocentista, prolongada até novecentos. Decorre deste conjunto de afirmações, o questionamento da data inicial - 1911, sendo a problematização da data final – 1961 - intencionalmente relegada para um momento posterior.

Pretende-se agora abordar o impacto e as implicações que o conceito de *moderno* (nas suas diferentes asserções), estabelece na quebra entre o século XIX e XX.

Para tal é importante dar conta que *moderno* foi, e permanece, um termo em debate, relacionável com modernidade e modernismo. Interessa portanto centrar a atenção na definição que J.A. França realiza, em 1965, na publicação *Dicionário da Pintura Portuguesa – Volume II*:

> "**Moderna pintura** – Esteticamente, considera-se «moderna» a pintura (a arte) que está vivamente relacionada com as estruturas psicológicas e sociais do tempo em que é produzida, participando e comprometendo-se na proposição e na criação dessas estruturas. Oposta à pintura académica, a pintura moderna tende a integrar-se na linha da pintura clássica dinamicamente entendida…)"[104]

Seguindo a citação, moderna é a arte que pertence a um tempo, e que com a passagem do mesmo se torna clássica, quando "termina o período histórico que a verifica"[105]. Assim, modernos foram vários artistas e várias obras, em tempos diferentes. Relacionável com a noção de modernidade advogada por Baudelaire no

[102] *Idem, ibidem*, p. 10
[103] *Idem, ibidem*
[104] J.-A. FRANÇA, *Dicionário da Pintura Universal*, Volume II, Estúdios Cor, Lisboa, 1962, pp. 75-76
[105] *Idem*, *ibidem*, p. 76

ensaio *O pintor da Vida Moderna,* a definição de J.-A. França alude teoricamente à condição de intemporalidade artística, garantida pelo presente e pelo novo. De acordo com Baudelaire, "A modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável."[106]. A dualidade - presente/transitório e passado/eterno, caracterizam portanto o *belo*, enquanto juízo de valor ativo. Igualmente importante é a atitude personificada pelo *Homem do mundo – o flâneur*, herói da vida moderna, da cidade e da multidão, o que finalmente possui a capacidade de ver o seu próprio tempo. Ainda nesta linha de pensamento, J.-A. França escreveria em 1978, "Modernista é o adepto do moderno e moderno é o actual ou o agora,…".[107]

Alguns estudos recentes têm contribuído para clarificar esta questão, como é o caso da tese dedicada ao conjunto das *Revistas Córnio,* publicadas irregularmente desde 1951 a 1956, na qual Catarina Crua[108] discute o que nesse contexto foi para J.-A. França a ideia de Moderno. Sobre o ensaio *Il faut être absolument Moderne. Rimbaud*[109] publicado em *Pentacórnio,* lê-se:

> "(…) o artigo de José-Augusto França propõe uma revisão, e ao mesmo tempo a requalificação dos conceitos de *novo* e do *moderno* na cultura contemporânea. Este autor começa por colocar esta interrogação que reevoca um problema já aludido: «existe, é existível, um conceito de *modernidade* e ela simultâneo? […] é de considerar a *modernidade* como um conceito ou como uma vivência?».[110]

Analisando a posição de J.-A. França, Catarina Crua clarifica que, para o autor, a noção de moderno se prende com uma "valência Histórica" relacionável com a ideia de "mais recente" e ainda "entendido como atitude inevitável de se «ser do seu tempo».".[111] Através deste ponto de contacto, parece possível estabelecer ligações entre o posicionamento que nesse período o autor defendia, face à proposta que lança no prefácio do volume dedicado ao século XX. Sublinha-se que a ideia de moderno é, de forma semelhante, encarada como uma posição vivencial, ou melhor, uma atitude assumida por parte do historiador.

---

[106] Charles BAUDELAIRE, *O Pintor da Vida Moderna,* Lisboa, Veja, Passagens, 1993, p. 21
[107] J.-A FRANÇA, "Que Modernismo?", in *(In)definições de Cultura*, Editorial Presença, Lisboa, 1997, p. 271
[108] Catarina CRUA, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011
[109] Cf. J.-A FRANÇA, "Il faut être absolument moderne, Rimbaud", in *Pentacórnio,* Lisboa, 1965, s.n
[110] Catarina CRUA, *op. cit.*, 2011, p. 42
[111] Cf. Capitulo II.1. O Inquérito: "Para um conceito actual de Modernidade", *idem, ibidem*, p. 43

Avançando na definição proposta por J.-A. França para o *Dicionário*, outras leituras são possíveis. Diz o autor que: "designa-se por pintura moderna aquela que reagiu contra as formas do século XIX e veio desenvolvendo-se até aos nossos dias."[112]. Encontrada uma cronologia que balize o termo, ou seja, desde a pintura impressionista, ou em outras opiniões, desde os cubistas; o autor desenvolve a opção que lhe parece mais viável: "1905-1906 apresenta-se como a data mais lógica para o início duma cronologia da pintura moderna"[113]. Ancorando a decisão numa série de acontecimentos significativos[114], é inevitavelmente posta em causa a definição inicial. Moderno*,* deixa ao longo desta sistematização de qualificar a arte que em cada tempo, é do seu tempo; para ser cronologicamente, a arte de um período histórico exato e em decurso.

O paradigma que assiste à tentativa de estabilização de um significado para *Moderno* é, na realidade, um dos assuntos que a discussão do termo mais tem suscitado. Empenhado em estabelecer a distinção entre o *moderno* e o *contemporâneo,* Artur C. Danto (1924) publicou em *After the end of Art* [115], um capítulo que lida com as alterações nas definições dos termos: Moderno, Pós-moderno e Contemporâneo.

Num argumento estruturado sobre a diferença narrativa, de conteúdo formal e temporal que os termos estabelecem, é defendido que *moderno* deixou de significar meramente "o mais recente"[116]. Contrariando a ideia de que o termo ainda pode ser aplicado em tempos diferentes e indeterminados, Danto clarifica que atualmente existe a implicação de um tempo passado, específico. Moderno é neste sentido rigoroso, um estilo que se desenvolveu entre 1880 e 1960[117], e de acordo com esta leitura, definido temporalmente, mas também estilisticamente – primeiro na rutura que estabelece com o passado, e segundo, no desenvolvimento de uma narrativa formalista, auto referencial, que encontra em Greenberg um teórico de referência[118].

Termo plural e em constante discussão, *moderno* é utilizado no prefácio por J.A. França de forma dicotómica. Por um lado, numa atitude incorporada pelo historiador,

---

[112] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1962, pp. 75-76

[113] *Idem, ibidem*

[114] Morte de Cézanne, Picasso começa a pintar «Les Demoiselles d'Avignon», Revolta de São Petersburgo, Freud publica a «Teoria da Sexualidade», entre outros.

[115] Arthur. C. DANTO, *After the end of Art, contemporary art and the pale of History*, Princeton University Press New Jersey, 1997

[116] Nas palavras do autor: "The point is that "modern" does not merely mean "the most recente", *Idem*, *ibidem* , p. 8

[117] *Idem*, *ibidem*, p. 11

[118] Autor do célebre ensaio *Modernist Painting*, publicado em 1960, onde expressa uma visão formalista ligada a noção de *flatness* e pureza, considerada por A.C. Danto, como a narrativa moderna por excelência.

representante e conhecedor do seu tempo, posição relacionável com a modernidade proclamada por Baudelaire; e por outro, na sistematização historiográfica de meio século, ancorada numa cronologia e numa oposição à arte tardo-naturalista e académica, ato que finalmente acarreta como consequência a fixação histórico-temporal do conceito de Moderno, próxima à definição de Arthur C. Danto.

Cronologicamente, verificou-se que no plano internacional J.-A. França estabelece entre 1905-1906, a data inicial para a arte moderna, caracterizando-a sociologicamente de acordo com um conjunto de acontecimentos tidos como sinais de uma rutura artística, mental e social; para o caso português o movimento é semelhante. Procura-se a separação entre dois tempos, duas artes, a académica e a moderna[119].

Partindo desse raciocínio, a convivência no mesmo período histórico de sistemas oitocentistas e os novos – os novecentistas, ganha um sentido pejorativo. A permanência, histórica-temporal de sistemas artísticos considerados desajustados é uma ideia recorrente no pensamento do autor. Este tema está aliás presente na obra dedicada ao século XIX, onde J.-A. França termina em tom marcadamente negativo, proclamando uma vivência anacrónica, "espécie de parêntese atemporal." [120], incapaz de produzir um único artista que fosse capaz de alterar as relações entre arte-sociedade:

> "E se isso explica o anacronismo da arte nacional, em função da arte francesa, então paradigmática, sem dúvida que isso influiu essencialmente no próprio anacronismo em que a vida portuguesa se processou, no período que alongadamente inquirimos."[121]

No que concerne o entendimento do autor face à arte em Portugal no século XIX, a sua posição é definida, como o próprio declara, segundo a conceção que encontra na arte francesa o paradigma, ou seja, o modelo ideal. Ponto de vista prorrogado no prefácio dedicado ao século XX, parece importante que também aqui aflore a questão da autonomia da arte nacional face à capacidade de criar estruturas culturais próprias, colocando desde início a questão em termos de "estruturas [...] adoptadas e adaptadas"[122]. Sem aprofundar por enquanto o assunto que envolve as relações artísticas entre Portugal e França, subscreve-se no entanto o sentido em que

[119] Instauração da Primeira Republica 1910, Salão Livre 1911, Exposição Humorista 1912.
[120] J.-A FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Volume II, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966, p. 347
[121] *Idem*, *ibidem*, p. 366
[122] *Idem, op. cit*., 2009, p.10

J.C. Leal aborda a leitura de J.-A. França, na importante análise que realiza sobre Amadeo de Sousa-Cardoso. Como demonstra a historiadora:

> "(…)não foi nunca a valorização de referentes nacionais, como o colorido do folclore, que França converteu em motivo de análise e discussão na obra de Amadeo. Antes, o "portuguesismo" de Amadeo assume a dimensão de desajustamento estrutural (ou mesmo orgânico) da sua prática pictórica (tese que, em boa verdade, J.-A. França estenderá à história da pintura portuguesa na sua totalidade (…)" [123]

A escolha de uma data atinge neste encadeamento de ideias um significado mais preciso. Antes de mais, parece relevante esclarecer que várias opções, mais ou menos legítimas, poderiam ser encontradas como alternativa. Sem qualquer ambição nesse sentido, pretende-se apenas apontar o facto, que o espectro temporal em análise poderia na sua aceção mais básica, passar pela data de 1900, viragem cronológica certa do século XIX para o XX. Hipótese claramente recusada pelo autor, questiona-se então a validade de uma data, enquanto marco simbólico, ou ainda a legitimidade de uma rutura efetiva/total, contida na ideia de arte "sem resíduos culturais que venham de trás"[124].

Sobre datas e especificamente sobre a história dita, dos *acontecimentos ou episódica*, Braudel, historiador que J.-A. França reconhece como influência determinante para a sua formação e consciência histórica, fala de uma "forte desconfiança em relação a uma história tradicional"[125], conotada com o tempo breve. A sua posição definida pela investigação de períodos que ultrapassam a duração de um século, a "longa duração", é em parte subscrita por J.-A. França, que neste caso fica apenas por um período de cinquenta anos.

Mas Braudel alerta ainda para possíveis compromissos, na sua visão indesejáveis, entre as duas metodologias. Em oposição afirma: "A ciência social tem quase horror do acontecimento. Não sem razão: o tempo breve é a mais caprichosa, a mais enganosa das durações."[126]. Mal geral, a história dos "grandes acontecimentos", foi na sua opinião, comum a outras ciências sociais, tendo trabalhado nos últimos cem anos o tempo breve. Relativamente à "cadeia de factos" comparável à "apertada rede

---

[123] Joana Cunha LEAL, "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo), p. 10
[124] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 10
[125] Fernand BRAUDEL, *História e ciências sociais*, Lisboa, Presença, 1972, pp. 14-15
[126] *Idem, ibidem*, p. 14

cronológica"[127] utilizada por J.-A. França, Braudel previne que o acontecimento é explosivo e não constitui toda a realidade, podendo toldar uma visão de conjunto.

Sobre o tempo das alterações sociais e artísticas, Hauser[128] autor já referido, aborda de acordo com uma visão materialista, a questão da viragem/superação entre períodos, ou estilos, desenvolvendo como argumento a ideia de que o *novo,* é um estádio de alteração dentro do *velho*. Na obra *Teorias da Arte*[129], escreve:

> "Regra geral, as novas forças de produção começam a manifestar-se na forma de «ideias novas», dando origem a tensões dialécticas no campo do pensamento que, muitas vezes, se resolvem em organização económica somente numa data posterior; mas isto não invalida o argumento de Marx e Engels de que as ideias novas são apenas um sinal de «que dentro da sociedade velha foram criados elementos de uma sociedade nova».[130]

Aprofundando a questão, Hauser adianta que, aspetos anteriormente vitais, passam gradualmente pela normalização ou nas suas palavras "neutralização", num processo "intimamente idêntico ao processo de «reificação» (Verdinglichung), descoberto e tão vivamente descrito por Marx.". [131]

Importa também reter a noção de que as alterações não atingem as diferentes esferas de produção no mesmo tempo e ou duração. Nesse sentido, e regressando à obra de J.A. França; a convivência de uma arte oitocentista, dita académica, não invalida ou retira obrigatoriamente força, à nova arte moderna. Aliás, e de acordo com a definição de *moderno* que insiste na dimensão de oposição e rutura, estes só podem ser operados em oposição a um sistema implementado. Mais ainda, parece necessário frisar que um dos principais aspetos universalmente atribuídos ao movimento moderno foi, e permanece, o seu potencial de choque à data de receção. Sobre este ponto e especificamente num texto que visa questionar alguns dos pressupostos que compõem a ideia de arte modera, Catherine Grenier, empenha-se em discutir ideias como: criação, origem e particularmente, as relações entre destruição e criação. Segundo uma perspetiva que extrapola a linearidade histórica, a autora explica:

---

[127] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 12
[128] Autor já citado, um dos expoentes máximos da história social da arte, movimento teórico com o qual a referida sociologia da arte Francasteliana entra em diálogo e discussão.
[129] Nome original: *Philosophie der Kunstgeschichte*. Munich: C. H. Beck, 1958
[130] Arnold HAUSER, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1973, p. 42
[131] *Idem, ibidem*, pp. 36-37

> "Twentieth century art cannot be reduced to a succession of styles, and we grasp nothing of the modern character by simply presenting a list and history of the various art movements."[132]

Neste sentido, a receção, caracterizada pelo riso, a incompreensão, o choque e mesmo a recusa, é eleita como um dos dados que define o carácter ou a identidade do movimento moderno. Olympia de Manet, é destacada de acordo com a leitura de George Bataille[133], enquanto primeira pintura moderna, "by getting the irrepressible and almost devilish laughter that this work caused among his contemporaries to ring out even in our ears."[134]. Assim sustenta Grenier, que a característica parece estende-se como uma vontade constitutiva:

> "The Futurists, the Dadaists, and also the Expressionists, along whit the various forms of abstraction; Surrealism and all the postwar movements as well as the various expressions of present-day young artists, all share in common this desire to address the reactivity of the public."[135]

No entanto, a receção negativa, a incapacidade da crítica e a incompreensão por parte do público, são apontados por J.A. França, como elementos que revestem de falência[136] o principal acontecimento que assinala em 1911. A dificuldade em definir um momento significativo, torna-se cada vez mais complexa. J.-A. França justifica a data de 1911, destacando a Exposição Livre, um acontecimento de importância, mas que, afinal, ainda não encerra, na sua visão, os dados necessários ou o momento de charneira que intencionalmente se pretendia:

> "Em 1911, no mês de Março, realizou-se uma primeira manifestação de «arte livre» em que intervieram alguns jovens pintores que marcariam posição dentro do modernismo português – embora não o fizessem precisamente nesse momento."[137]

Lê-se ainda:

---

[132] Catherine GRENIER, "Le Big Bang Moderne", in *Big Bang – destruction et création dans l'art do 20E siècle*, Paris, Centro George Pompidou, 2005, p. 17
[133] Que Michel Foucault destacou na introdução à obra: Georges BATAILLE *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1976.
[134] Catherine GRENIER, *op. cit.*, 2005, p.18
[135] *Idem, ibidem*
[136] *1- A «Exposição Livre» de 1911*, capítulo onde é feito o cruzamento de críticas e respostas, particularmente centradas em torno da figura de Manuel Bentes, J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, pp. 21-28
[137] *Idem, ibidem,* p.13

> "Eduardo Viana, Emmerico Nunes, Manuel Bentes e Francisco Smith surgem então na cena nacional, numa situação contestatária mais discente que estética – mas a partir da qual se crava a primeira barreira entre o futuro da pintura portuguesa e o naturalismo instituído pela geração de 1879."[138]

Fala-se em termos de futuro, sobre os jovens que viriam a marcar o modernismo, momento que parece nunca chegar. É ainda dito que "Em 1911, a sombra do século anterior cobria a cultura estética portuguesa que a República recém-implantada não alterara."[139].

Sobre estas afirmações, parece finalmente possível aventar que reside na leitura particularmente negativa que J.-A. França tece sobre o final do século XIX, o estabelecimento avançado de um putativo movimento moderno Português. Significativa pode ser neste contexto a data de 1879, aqui apontada como o momento em que se constitui o naturalismo, negativamente encarado, já que prolongado, "em grande parte nos anos 20 e 30 de Novecentos"[140], até à morte de Columbano (1929) e Malhoa (1933).

Outras leituras são no entanto possíveis. Num texto intitulado, *Silva Porto e a Pintura naturalista*[141], Raquel Henriques da Silva, introduz numa relação de analogia com o plano internacional e no esteio de Robert L. Herbert, o subtítulo: "O naturalismo como anti-academismo". O ensaio assinala a importância do grupo de artistas reunidos em torno de Tomás da Anunciação e Cristino da Silva, a implementação de bolsas de estudo para Paris e Roma a partir de 1870, "provando que, apesar de muitos constrangimentos, a modernidade chegou às artes plásticas"[142]. São ainda apontadas as exposições na Sociedade Promotora de Belas-Artes, continuadas pelo Grupo do Leão, "imortalizado por Columbano" (numa obra que dificilmente se pode classificar como académica), que teriam seguimento nas *Exposições de Quadros Modernos* e posteriormente nas *Exposições de Arte Moderna*.

Estes dados, e particularmente o subtítulo utilizado pela autora, servem agora como mote para retomar a ideia inicial, ancorada na definição de Moderno realizada por J.A. França para o *Dicionário da Pintura Universal, Volume II*. Relembra-se finalmente

---

[138] *Idem, ibidem*
[139] *Idem, ibidem,* p.27
[140] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1966 Vol. II, p. 314
[141] Cf. Raquel Henriques da SILVA, "Silva Porto e a Pintura naturalista", in AAVV (org. Pedro LAPA e Maria de Aires SILVEIRA), *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, Vol. I, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Publicações D. Quixote, 2011, p. LI
[142] *Idem*, *ibidem*, pp. LIV-LV

o sentido sobre o qual se insistiu repetidamente ao longo deste capítulo: Moderno tem determinado, mais do que um período ou estilo fixo, uma atitude anti-académica, contra o passado, investida de potencial provocatório.

Considera-se também a hipótese de reforçar a importância das estruturas criadas no final do século XIX, nomeadamente a referida política de bolsas oitocentista, responsável pela estadia de vários artistas em Paris, permitindo gerar um movimento e a circulação de outros jovens que por lá passaram sem bolsa estatal. Sublinhe-se que antes de 1911, como bem informa J.-A. França, encontravam-se no exterior:

> "F. Franco, Dordio, Campas e Santa-Rita estavam em Paris desde 1909 ou 10, cumprindo o seu dever de bolseiros…" juntando-se a "Francisco Smith (em paris desde 1902), Manuel Bentes (desde Novembro de 1905), Emmerico Nunes (desde Outubro de 1906), Francisco Álvares Cabral, Domingos Rebelo, Alberto Cardoso, o brasileiro Roberto Colin; e também Eduardo Viana (ido com Bentes e com Manuel Jardim, em 1905)…"[143]

Se de facto, as ruturas protagonizadas pelos artistas que renovaram "modernamente" as convenções artísticas na segunda metade do século XIX, estavam já no início do século XX estabilizadas e academizadas pelos cargos de docência que Silva Porto, Marques de Oliveira e Columbano Bordalo Pinheiro ocuparam, parece também difícil apartar e avaliar sem as conquistas desses grupos e artistas, as ditas "novidades" de um modernismo novecentista, paradoxalmente, entendido sem resíduos do passado.

Para fechar, cite-se o autor, quando no segundo volume dedicado ao século XIX, aborda a primeira década do século seguinte. Entre duas opções distintas, a negativa e a positiva, J.-A. França escolhe a primeira. Sem equacionar uma leitura de relação, os mesmos dez anos são assim remetidos para a obra na qual nunca chegaram a ter lugar:

> "O problema é, portanto, encarado de maneira negativa: procura-se um século que a si próprio se nega, sem lhe opormos as afirmações de outro. A história positiva da arte deste período que abordamos não é, decerto, constituída pelas obras nem pelos artistas que aqui iremos mencionar, mas, justamente, pelos *outros*. Essa seria, porém, a história da arte em Portugal no século XX…"[144]

[143] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, pp. 21-22
[144] *Idem*, *op. cit.*, 1966 Vol. II, p. 314

II.2. Fontes Nacionais

II.2.1. Historiografia e Crítica

Para uma melhor caracterização do panorama teórico-metodológico no qual a obra de J.-A. França é apresentada, parece necessário proceder a uma contextualização, indicando algumas das mais importantes obras, relacionadas com a emergência da historiografia de arte em Portugal, até à data de publicação de *Arte em Portugal no século XX.* Sendo os estudos sobre historiografia escassos, destaca-se a tese *A historiografia Artistica Portuguesa: De Razynski ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, que trata da génese disciplinar[145], informando Nuno Rosmaninho que "Todos os autores que têm escrito sobre Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) são unânimes em considerá-lo o primeiro grande historiador de arte português."[146]

Seguindo a tentativa de traçar uma *história* da História da Arte Portuguesa, entendida enquanto domínio disciplinar, recorre-se à introdução realizada por Paulo Pereira na publicação *História da Arte Portuguesa*, 1995.[147] Partindo de um alinhamento cronológico, Paulo Pereira estabelece dois momentos definidores na elaboração da disciplina:

> "O primeiro resultou de uma conjuntura ideológica e política: a dos anos 40 e a da afirmação do Estado Novo. O segundo resultou de outro factor conjuntural que reflectiu a prazo aspectos de ordem política: os meados dos anos 80."[148]

Enquadrado nesse primeiro momento, Paulo Pereira destaca a obra de Aarão Lacerda[149], *História da Arte em Portugal,* da qual foi editado em 1942 o primeiro de

---

[145] Sendo de referir o papel de pioneiros como: Joaquim de Vasconcelos (1849-1936), Sousa Viterbo (1845-1910), José de Figueiredo (1872-1937), Vergílio Correia (1888-1944), assim como a discussão em torno do conceito "Manuelino" e a importância teórica que decorre da descoberta e discussão dos "Painéis de São Vicente de Fora".

[146] Nuno ROSMANINHO, *A historiografia Artística Portuguesa: De Razynski ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, Tese de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1993, p.4

[147] AAVV, (coord. Paulo PEREIRA), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995-1997, volumes 1-3. Para uma visão mais alargada cite-se também: AAVV, *Em torno da História da Arte*, in AAVV (Coord. Dalila RODRIGUES) *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao século XX*, volume 20, Vila Nova de Gaia, FUBU Editores, 2009

[148] AAVV (dir. Paulo PEREIRA), *op. cit*., 1995, p.9

[149]Araão Lacerda (1890-1947), Habilitado com bacharelato em Direito pela Universidade de Coimbra, cursou Ciências Histórico-Filosóficas na Faculdade de Letras e foi discípulo de Joaquim de Vasconcelos. Lecionou na Escola de Belas Artes do Porto (da qual foi nomeado diretor em 1939), e de seguida na Faculdade de Letras do Porto e na Faculdade de Letras de Coimbra. Ensinou: História da Arte, Estética e História da Arte, Arqueologia e História Geral de Civilização, História Geral da Arte, Arqueologia Artística Geral e Arqueologia Artística Portuguesa e Acústica e História da Música. Fundou com José

três volumes, conjunto que segundo Paulo Pereira, inaugura a *periodização clássica* da arte portuguesa. O 1.º volume compreende um espectro temporal desde a Pré-história até à aos séculos XII, XIII e XIV; o 2.º volume aborda os séculos XV, XVI, contando com a colaboração de Mário Tavares Chicó[150] e Maria José de Mendonça[151], o 3.º volume dirigido por Reynaldo dos Santos[152], centra-se sobre os séculos XVII, XVIII, XIX com especial enfoque na arte Barroca; e uma importante automatização do *estilo* Pombalino.

Entre os anos 1940 e 1950 João Barreira[153] publica *Arte Portuguesa*. Representante da transição entre o século XIX e XX, o autor é herdeiro da produção oitocentista no qual figuram Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo, José Queirós, José de Figueiredo e Vergílio Correia, mas integrou também a nova geração de historiadores, contemporâneos do Estado Novo. Sem proceder a sistematizações exaustivas, Barreira aprofunda o interesse pelas artes decorativas[154], utilizando o conceito de "nomadismo artístico", facto que o projeta para discussões sobre a originalidade, como no caso da "arte manuelina" e segundo Paulo Pereira, sobre a iconologia, antecedendo a divulgação em Portugal dos estudos iconológicos de Panofsky.

Ferreira, Mendes Corrêa e Luís Viegas a Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia em 1918, Cf. "DOCENTES e Estudantes da Primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto", in http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004263, 18/04/2012

[150] Mário Tavares Chicó (1905-1966) "Licenciado em Ciências Históricas e Filosóficas, tendo sido discípulo do historiador de arte francês Henri Focillon, e especializou-se em Arte do período medieval. A ele se deve a organização do Museu da Cidade de Lisboa (1940). Em 1943 foi nomeado director do Museu de Évora e em 1945 tornou-se professor efectivo da cadeira de Estética e História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa. Ao longo da sua actividade organizou congressos, exposições, proferiu conferências e regeu cursos de Arte em diversas universidades europeias e americanas."Cf, "BIBLIOTECA de Arte FCG: Colecções Fotográficas, in http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?headline=58&visual=1&langId=1, 18/04/2012

[151] Maria José de Mendonça, 1º Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga (autora do capítulo VIII); Mas também: Fernando de Pamplona, escritor e crítico de arte (autor dos capítulos III, VII); e Damião Peres, Professor da Universidade de Coimbra (autor dos capítulos VI, IX e X)

[152] Reinaldo dos Santos (1880-1970) Médico - cirurgião, professor, historiador e crítico de artes plásticas. *Doctor Honoris Causa* pelas Universidades de Estrasburgo, Paris, Toulouse e Argel. Entre outros factos salienta-se como Presidente da Academia das Ciências de Lisboa e Presidente da Academia Nacional de Belas Artes (responsável por cinco volumes do *Inventário Artístico de Portugal*). Organizou a Exposição dos «Primitivos Portugueses» em 1940, por ocasião da Exposição do Mundo Português e foi diretor da revista Colóquio Artes.

[153]João Barreira (1866-1961) Médico de formação, historiador de arte e autodidata. Professor na Escola de Belas Arte de Lisboa desde 1901 e na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa desde 1919, cargos que ocupou até 1936, altura em que começa a preparar *Arte Portuguesa.* Cf. BARREIRA, Catarina, "O historiador João Barreira, o manuelino e o conceito de «nomadismo artístico»", in http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/CatarinaBarreira.pdf, 18/04/2012

[154] Com a participação de João Couto, Luís Chaves, Maria Madalena Cagigal e Silva, Armando Vieira Santos, Maria José Mendonça

Reynaldo dos Santos será responsável por vários estudos dos quais se elege *Oito séculos de Arte Portuguesa* (1969), e a *História da Arte em Portugal* (1953). De acordo com uma teoria evolutiva, desenvolveu um importante inquérito sobre o Manuelino, no qual "O método intuitivo era temperado pela releitura das fontes e por um formalismo que procurava a definição estilística dos diversos momentos estudados."[155]. Em *História da Arte em Portugal*, 3.º volume, há que salientar a colaboração de Diogo de Macedo, e um avanço cronológico até ao final do século XIX, incluindo o Academismo, Romantismo e Naturalismo (Capítulo VII).

Seguindo ainda a leitura de Paulo Pereira, ter-se-iam constituído, ao longo do século XX duas linhas teóricas, nomeadamente: "O discurso nacionalista, que emergia como registo oficial e homologado, de resto transmissível aos grandes manuais escolares; e um discurso problematizante, acompanhando já a renovação metodológica da historiografia artística francesa (…)"[156]. Como já foi referido anteriormente[157], Paulo Pereira coloca no centro da alteração historiográfica nacional as figuras maiores de José-Augusto França, Jorge Henriques Pais da Silva[158], e Artur Nobre de Gusmão[159].

À sistematização de Paulo Pereira deve ligar-se ainda o próprio desenvolvimento académico da disciplina *História da Arte* em Portugal. Criada na Faculdade de Letras de Lisboa em 1911, a cadeira Estética e História da Arte, funcionou num primeiro momento associada ao Grupo de Estudos Filosóficos e foi alargada, em 1914 às restantes licenciaturas da faculdade. A reformulação das licenciaturas em 1930 promoveu a integração efetiva da disciplina nos planos de estudo dos novos cursos de Ciências Históricas e Filosóficas e de Filologia Clássica. No início do processo de

---

[155] Paulo PEREIRA, *op. cit.*, 1995, p. 11
[156] *Idem, ibidem,* p. 12
[157] Capitulo dedicado à sociologia da arte
[158] Jorge Henrique Pais da Silva (1929-1977) Licenciado em Ciências Históricas e Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1955. Professor na mesma instituição, da Cadeira Anexa (Grupo de História) subsecção de História da Arte e Arqueologia, regente de História da Arte e História da Arte Portuguesa, com responsabilidade nas dissertações dessas áreas. Leccionou no Porto, realizou formações em museus, participou em congressos internacionais e ocupou o cargo de Diretor-adjunto dos Serviços de Belas-Artes da Fundação Gulbenkian. Sublinha-se a compilação dos seus textos em Páginas de História da Arte e o interesse pela arte renascentista e maneirista. Cf. Jorge Henrique Pais da SILVA, *Páginas de história da arte*, Lisboa, Estampa, 1986
[159] Artur Nobre de Gusmão (1920-2001) Licenciado em Ciências Históricas e Filosóficas pela Faculdade de Letras de Lisboa em 1946. Professor Catedrático da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa desde 1978. Um dos criadores do Departamento de História da Arte na Universidade Nova de Lisboa. Foi docente universitário nas áreas, da História, História da Arte e da Arqueologia, Estética em diversas instituições, ocupando cargos de destaque na direção das mais conceituadas Faculdades. AAVV, (Org. Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociai e Humanas da Universidade Nova de Lisboa). Cf. *Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão,* Lisboa, Vega, 1995

autonomização e construção, a disciplina funcionou academicamente desde 1957 integrada no recém-criado Curso de História, abarcando as cadeiras de História da Arte, e História da Arte Portuguesa e Ultramarina[160], que auferiam no plano de estudos um lugar semelhante ao ocupado pela Arqueologia.

Tal como nas grandes sínteses, onde se verifica que nenhuma das obras referidas avança cronologicamente o limiar do século XX, retendo-se os estudos mais inovadores no final do século XIX; também os planos de estudos universitários incidiam sobre períodos específicos, privilegiando temas, como a escultura medieval, a arte/arquitetura barroca, ou a *arte manuelina.* A necessidade de distância histórica em relação ao objeto de estudo, é assim entendida como um dado estruturante, comum aos primeiros desenvolvimentos da disciplina no plano internacional.

Para chegar à história da arte do século XX, relacionam-se estes dados, com a emergência e desenvolvimento da crítica de arte. Contrariamente ao que sucede no caso dos estudos de História da Arte, a Crítica, ainda que com várias condicionantes, demarca-se pelo facto de abordar e discutir a produção, os artistas e as exposições do seu tempo.

Relativamente ao período compreendido entre 1921-1940, Patrícia Esquível refere que a situação da crítica artística em Portugal se encontrava num plano de definição, debatendo a questão tanto da função, como do campo de ação. No estudo que realizou sobre a *Teoria e a Crítica de Arte em Portugal*, a autora afirma:

> "Existia, sim, uma crítica de arte excessivamente marcada por piruetas literárias (sobretudo da autoria de muitos daqueles que a queriam racional e morigeradora), dissimulando incapacidades várias, mas isso era outra coisa. Porém, havia quem se referisse em abstracto à existência da crítica impressionista e contra o seu fantasma lutasse, insistindo na necessidade de impor uma distância entre a arte e a crítica, e nessa distância instalasse o seu poder judicativo, filosófico ou moralizador."[161]

De facto, a crítica foi realizada na primeira metade do século XX, maioritariamente por profissionais do meio literário, consequência em parte, de uma

[160] "A reforma de 1957, porém, autonomizando as licenciaturas de História e de Filosofia, repercutir-se-ia também na antiga cadeira, agora cindida nas de Estética e Teorias da Arte (integrada no Curso de Filosofia) e História da Arte (integrada no de História)." Cf, "HISTÓRIA" [Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras - Universidade de COIMBRA] in http://www.ihauc.com/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=76, 18/04/2012

[161] Patrícia ESQUÍVEL, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007, p. 168

formação mais exigente na área das Letras e mantendo portanto características que se prolongam desde o Século XIX, marcado pelas figuras de Ramalho de Ortigão e Fialho de Almeida. Sem conhecimentos artísticos significativos, alguns jornalistas que cobriam diversas áreas culturais, trabalhavam na imprensa diária, gratuitamente e sem assinar artigos. A desresponsabilização que tal ato implica, começa a sofrer alterações particularmente com o aumento de revistas nos anos 30 e com "uma progressiva consciencialização da necessidade de desenvolver e apurar a disciplina".[162]

Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea, Diogo de Macedo alcança um lugar singular neste contexto. Descrito como quem "mais chamou à atenção para a necessidade de expurgação do intelectualismo e da literatura na crítica de artes plásticas - [Macedo] chamará tendenciosa e facciosa à crítica que, em Portugal, infelizmente, se tinha desviado dos problemas artísticos da actualidade e dedicado à História e Arqueologia"[163] encontrando neste conjunto de condições a principal razão para a "incompreensão e troça" por parte do público, face aos novos movimentos artísticos do século XX.

Neste período inicialmente definido por uma herança decadentista e simbolista, são comuns as publicações híbridas nos interesses e temas, destacando-se a *Águia* (1910-32), veículo da linha saudosista e criacionista; a *Nação Portuguesa* (1914-38) e a *Ideia Nacional* (1915-?) dirigida artisticamente por José Pacheco, com orientação nacionalista comum. Em 1915 é publicada *Orpheu* 1 e 2, e *Portugal Futurista* em 1917, que representam o novo momento modernista. Entre outras referem-se: *Contemporânea* (1922-26), *Athena* (1924-25), *Seara Nova* (1921-79), a Presença (1927-40), *Ocidente (*1938-73), para onde Diogo de Macedo escrevia regularmente a Crónica *Notas de Arte*, e *O Diabo* (1934-40).

No decorrer dos anos 40 e 50, os desenvolvimentos do que se pode denominar como "ideia de Critica"[164] adotam contornos mais marcados, tanto na função, como nos temas. Seguindo uma linha de pensamento modernista, J.A. França encara a função do *crítico* como "um papel de *orientador da opinião pública*, ou por mais pretensiosa palavra, de pedagogo."[165]. O discurso centra-se nas oposições subjetivas entre

[162] *Idem, ibidem*, p. 158
[163] *Idem, ibidem*, p. 164
[164] Cf. Patrícia ESQUÍVEL, *op. cit.*, 2007, e Catarina CRUA, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011
[165] Catarina CRUA, *op. cit.*, 2011, p. 28

movimentos artísticos, e na aparente imparcialidade de "uma função mais divulgadora do que avaliadora das iniciativas oficiais"[166], no geral dominadas pelas publicações estatais. Como constata Catarina Crua no inquérito realizado com base nas revistas *Córnio*:

> "Com efeito, as revistas, entre outras publicações culturais, estarão imiscuídas nos conflitos de ideias e convicções que caracterizam o período, e esse clima de agitação polémica, de controvérsias internas e externas, que se destaca nos anos 40 e início dos 50 terá nas páginas de publicações "nem sempre inocentemente rivais" um palco de actuação privilegiado."[167]

Merecem aqui destaque: *Aventura* (1942-44) dirigida por Ruy Cinatti, e *Litoral* editada por Carlos Queiroz, (1944-45); e mais particularmente, o *Novo Cancioneiro* (1941-?), *Horizonte jornal das artes*, (1946-7), Vértice (1942); mas também, *Variante* de António Pedro 1942-43, ou *Unicórinio a Pentacórnio*, sobre orientação de J.A. França (1951-56); *Panorama revista de arte e de turismo* (1941-73) como órgão estatal que assume o símbolo da longevidade.

A década de 60 fica marcada pela importante alteração que a profissionalização da crítica representa, associada ao crescimento do mercado artístico. A "superação das oposições surrealismo/neo-realismo e abstracção/figuração"[168] e a implementação de bolsas de estudo no estrangeiro, (iniciativa da Fundação Calouste Gulbenkian que ganha uma importância estrutural no contacto dos novos artistas com correntes internacionais), são pontos que convergem para o surgimento de um mercado artístico onde a galeria e o crítico encontram um novo papel, articulado a um novo poder económico. Neste panorama, J.A. França desempenhará uma função central quando em 1969 transita para a secção portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) e é eleito presidente.[169]

Reforça-se portanto a ideia que coloca J.-A. França no centro de uma alteração discursiva que nos remete para o campo da historiografia da arte, mas também e de forma expressiva, para o campo da recém-formada crítica profissional, que encontra na

---

[166] Patrícia ESQUIVEL, "Anos 60 anos de viragem; o novo poder da crítica" in AAVV (coord. Margarida ACCIAIUOLI, Joana Cunha LEAL, Maria Helena MAIA), *Arte e Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008, p. 335
[167] Catarina CRUA, *op. cit.,* 2011, p. 16
[168] Patrícia ESQUIVEL, *op. cit.,* 2008, p. 334-335
[169] "Neste Encontro ficou clara a necessidade de reorganizar a secção portuguesa da AICA. A pedido do Presidente-Geral da AICA, José-Augusto França transita da secção francesa, da qual fazia parte, para a secção portuguesa, encartando-se de a estruturar e a activar.", *Idem*, *ibidem*, p. 336

revista Colóquio desde 1961 orientada especificamente para as artes, uma rampa privilegiada[170].

II.2.2. Bibliografia ativa

> "Os Elementos recolhidos e usados no trabalho são de várias espécies e de um modo geral originais, isto é, obtidos em fontes documentais ou testemunhais coevas. Infelizmente a Bibliografia consultável é raríssima (…)"[171]

Neste contexto, J.A. França analisa e diagnostica no prefácio a falta de estudos que sustentem a sua obra. Seguindo uma lógica de inventário, no total são referidos quatro artistas estudados em profundidade até à data: Manuel Jardim por Henrique de Vilhena, Dordio Gomes por Manuel Mendes, Almada Negreiros por J.-A. França e por Lima de Freitas, e finalmente Amadeo por J.-A. França.[172] "Visões de conjunto são igualmente raras"[173], destacando-se artigos de António Ferro, Carlos Queirós e Diogo de Macedo, e nos estudos de âmbito geral sobre o século XX a tese *L'Art dans la sociéte portugais du XX siecle* defendida por J.-A. França em Paris, com edição resumida e publicada em Portugal no ano de 1972, e a obra de Sellés Paes, *Da Arte Moderna em Portugal* de 1962.

Quanto à crítica, é marcada a falta de antologias que reúnam artigos publicados na imprensa e periódicos; e são citados em nota: *Da Pintura Portuguesa*, coletânea de artigos publicados por J.-A. França até ao ano de 1960; *Pintura e Pintores, etc.* de Fernando Guedes, 1962 e *A Pop Art e Outras Artes* de Mário de Oliveira, 1973.[174]
É também mencionada a *Colecção Hífen*, que segundo o autor consistiu em: "Pequenas monografias publicadas desde 1943 e sobretudo numa colecção editada em 1958 e 1973, com vinte pequenos volumes sempre sobre pintores, (…) irregulares na qualidade (…)"[175]; estendendo-se a crítica aos catálogos de retrospetivas de pintura e escultura realizados desde 1958 pelo SNI e pela Fundação Calouste Gulbenkian, sobre os quais

[170] Destaca-se também na década de 60 o semanário cultural *Jornal de Letras e Artes* (1961-70), onde escreveram, Rui Mário Gonçalves, Nelson di Maggio e Fernando Pernes; *O Diário de Lisboa*, com críticas de Rocha de Sousa, Francisco Bronze e J.-A. França; *A Capital*, novamente Rui Mário Gonçalves e na Colóquio, Fernando Pernes, Francisco Bronze e J.-.A. França.. *Idem*, *ibidem*, p. *339*
[171] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 15
[172] Cf. nota n.º 4 do prefácio, *Idem*, *ibidem*, 2009
[173] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 15
[174] Cf. nota nº 8, *Idem, ibidem*, p. 369.
[175] *Idem*, *ibidem*, p. 15

J.-A. França refere a falta de rigor científico. No balanço, é notada a falta de estudos sobre arquitetura, constatando-se que a pintura é até então a área mais privilegiada a nível de estudos gerais ou particulares. Neste âmbito são apontados os artigos de Nuno Portas no *Jornal das Letras e Artes*, ou ainda a *revista Arquitectura*, (da qual o autor foi participante), e *Cidade e Campo*. Finalmente é indicada uma recolha documental publicada nos anos 50: *Os modernistas Portugueses de Petrus*.

Neste conjunto, um aparte para *História Breve da Pintura* e *Introdução a Uma História da Arte* por António Pedro (que não abordam o século XX); e a *Paleta e o Mundo* de Mário Dionísio. Analisadas e desenvolvidas no capítulo "Ensino, História, Crítica e Estética"[176], estas obras não são vistas como fontes historiográficas, mas antes como fenómenos, produtos de uma reflexão individual ou expressão pessoal, que ambos os autores, em campos diversos, lançam sobre a arte.

Não citados pelo autor nas fontes gerais, mas que pela sua natureza atingem pertinência, uma vez que também são mencionados no capítulo "Ensino, História, Crítica e Estética", introduz-se a questão dos *Dicionários de Arte*. Entre 1954 e 1959 é publicado o *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, sobre direção de Fernando de Pamplona[177] e Ricardo do Espírito Santo Silva (1900-1955). Comentando estas publicações, França escreve em 1989 na Revista *Colóquio-Artes*:

> "Publicado pela primeira vez em 1954, graças ao mecenato do banqueiro e coleccionador Ricardo Espírito Santo, que a prefaciou, esta obra estava há muito esgotada e coube ao novo grupo Espírito Santo o apoio à sua reedição, sob a responsabilidade do autor que logo depois faleceu. «Enriquecida e rejuvenescida», no dizer deste, a presente edição acrescentou numerosas fichas ao corpo inicial, actualizando informação – infelizmente com uma idêntica falta de critério crítico, e com igual falta de cuidado no manuseamento do material. Sobrariam os exemplos de ambos os defeitos e cruel seria multiplicá-los: e inútil também, como inútil sempre foi essa obra que só como pioneira merece registo, aberta a todas as correcções que o terceiro volume do "Dicionário da Pintura Universal", consagrado a Portugal, necessariamente lhe trouxe em 1973 (Estúdios Cor, Lisboa) – essa, sim, merecendo reedição criteriosa. (…) Estranha contribuição para a cultura artística

[176] *Idem*, *ibidem*, pp. 311-324

[177] Fernando de Pamplona (1909-1989) Escritor, jornalista, historiador e crítico de arte. Licenciou-se em Filologia Românica pela Faculdade de Letras. Colaborou em vários periódicos: *Ilustração, Magazine Bertrand, Diário da Manhã, Acção* e *Rumo*; e publicou: *Um século de Pintura e Escultura em Portugal* (1830-1930) 1943, *Eduardo Malta* (co-autoria), 1955; *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*. 1954-1959., Patrícia ESQUIVEL, *op. cit.*, 2007, p. 283

nacional a edição destes cinco volumes (mais um que na 1.ª edição) cheios de erros, incongruências e risíveis opiniões críticas, fugindo a qualquer trabalho sério de investigação, por mais fácil que fosse, até a nível pessoal!"[178]

A dura crítica, expressa a opinião negativa que J.-A. França tecia a respeito de Fernando de Pamplona, e aí reside, possivelmente a justificação para não ser feita nenhuma referência a outro livro do mesmo autor: *Um século de Pintura e Escultura 1830-1930,* editado em 1943. Obra a vários títulos questionável, particularmente pelo destaque atribuído a artistas simpatizantes do regime, como Eduardo Malta ou Medina, pode-se no entanto considerar interessante a coerência do período que Pamplona define para o seu estudo, contando um século que cronologicamente, se opõe à periodização seguida por J.-A. França (1911-1961).

Com uma metodologia distinta, os *Dicionário da pintura Universal* (1962-1973) realizados sobre a organização de Mário Tavares Chicó, Artur Nobre de Gusmão e J.-A. França, dedicaram dois volumes à pintura internacional, e um terceiro à pintura Portuguesa, "respondendo a uma necessidade de informação histórica não só relativa ao campo nacional…"[179].

Procedendo a um levantamento dos artigos escritos por J.-A. França para estas publicações, é evidente a distinção face os restantes participantes[180], não só pela quantidade, mas particularmente pela natureza das participações. O autor realiza a maioria das entradas para artistas ativos na segunda metade do século XIX e XX, e ainda um elevado número de artigos de carácter mais teórico. Repare-se que o conjunto

---

[178] J.-A. FRANÇA, "Bibliografia, Fernando de Pamplona", in *Colóquio – Artes*, n.º 82, 2ª série/31.º ano, Setembro 1989, p. 75

[179] Lê-se ainda na mesma página que a publicação foi realizada sobre o formato de fascículos (quarenta e um) iniciados no ano de 1959 e terminando no ano de 1973, com um atraso de cerca de dez anos. *Idem*, *op. cit*., 2009, p. 314

[180] Lista de participantes: *1.º Volume:* Adriano de Gusmão, Abel de Moura, António Manuel Gonçalves, Artur Nobre de Gusmão, Armando Vieira Santos, Carlos de Azevedo, Manuel Calvet de Magalhães, Diogo de Macedo, José Ernesto de Sousa, José António Ferreira de Almeida, Flórido de Vasconcelos, José-Augusto França, Jorge Henriques Pais da Silva, José Júlio Andrade dos Santos, Maria Emília Amaral Teixeira, Maria de Lourdes Bartholo, Myron Malkiel-Jirmounsky, Manuel Pedro Nazareth do Rio-Carvalho, Mário Tavares Chicó, João Santos Simões. – *2.º Volume:* Adriano de Gusmão, Abel de Moura, Armando Vieira Santos, Carlos de Azevedo, José António Ferreira de Almeida, Fernando Pernes, Flórido de Vasconcelos, José-Augusto França, Jorge Henriques Pais da Silva, José Júlio Andrade dos Santos, Maria Emília Amaral Teixeira, Mário Oliveira, Myron Malkiel-Jirmounsky, João Santos Simões. – *3.º Volume*: Abel de Moura, Adriano de Gusmão, António Lino, Armando de Lucena, Armando Vieira Santos, Calvet de Magalhães, Carlos Vitorino da Silva Barros, Costa Barreto, Ernesto de Sousa, Fernando de Pamplona, Fernando Pernes, Flávio Gonçalves, Flórido de Vasconcelos, Francisco Bronze, J.G. Stichini Vilela, João Santos Simões, José-Augusto França, Julieta Ferrão, Manuel de Figueiredo, Manuel Mendes, Manuel do Rio-Carvalho, Maria Clementina Carneiro de Moura, Rui Mário Gonçalves, Vítor Manuel Serrão.

de três volumes apresenta uma ambição educativa e divulgadora, que parece ir além do dicionário convencional. Lê-se na introdução:

> "Foi igualmente intenção dos organizadores fazer imprimir uma estrutura problemática aos artigos biográficos articulados entre si por outros que tratam, de modo geral, de épocas, movimentos, estilos, géneros, e artes afins e completados ainda por artigos consagrados a bibliografia, colecções, museus, salões, etc."[181]

Por fim, enunciam-se brevemente as obras de referência utilizadas como bibliografia geral na realização do 3.º Dicionário, completando uma ideia de fontes gerais da própria arte portuguesa mais alargada. Cite-se então a obra de José da Cunha Taborda*, Regras da Arte da Pintura* (1815); Cirilo Volkmar Machado, *Colecção de Memórias Relativas à Vida dos Pintores, Escultores, Arquitectos e Gravadores Portugueses e dos Estrangeiros Que Estiveram em Portugal* (1823); Cardeal Saraiva, *Lista de Alguns Pintores Portugueses* (1839); Raczynski, *Dictionnaire Historico-Artistique du Portugal* (1847); Francisco de Sousa Viterbo, *Notícias de Alguns Pintores Portugueses e Outros que Sendo Estrangeiros Exerceram a Sua Arte em Portugal (1903-1915)*.

II.2.3. Carlos Queirós[182], Diogo de Macedo[183], Sellés Paes[184]

Face à falta de estudos, nasce a necessidade de apropriar como material e fonte indispensável o conjunto de periódicos, nos quais ao longo da 1ª metade do século XX e até 60, são publicados artigos, críticas e ensaios, dedicados ao campo da cultura em

[181] AAVV (dir. Manuel Tavares CHICÓ, J.-A. FRANÇA, Armando Vieira dos SANTOS), *Pintura Portuguesa*, in *Dicionário da Pintura Universal*, volume III, Lisboa, Estúdios Cor, 1973, p. 7

[182] Carlos Queirós (1907-1949) "Poeta, ensaísta, crítico literário e de arte, estudou Direito na Universidade de Coimbra, tornando-se funcionário da Emissora Nacional, onde organizou programas culturais. Assíduo colaborador da *Presença* e de outras publicações literárias, foi considerado um elo de ligação entre a geração presencista e a de *Orpheu*. Considerado um discípulo directo de Fernando Pessoa, a sua poesia caracteriza-se pela perfeição formal, pelo equilíbrio e sobriedade e pela sugestão musical. Denuncia alguma herança romântica e certa aproximação ao simbolismo." Cf. "POEMA da semana: Carlos Queirós", in http://cvc.instituto-camoes.pt/poemasemana/25/cqueiros.html, 18/04/2012

[183] Diogo de Macedo (1889-1959) Escultor, museólogo, crítico e historiador de arte. Frequentou entre 1902 e 1911 a Academia Portuense de Belas Artes, data em que parte para Paris onde permanece até 1914. Assume funções como Diretor do Museu Nacional de Arte Contemporânea em 1944, cargo que ocupa até 1959. Escreveu com regularidade para a revista Ocidente, na crónica *Notas de Arte*. In. AAVV(org. Pedro Lapa, Emília Tavares), *Arte portuguesa do século XX: MNAC - Museu do Chiado*, Lisboa, MNCA - Museu do Chiado, Leya, 2011, p. 221

[184] Joaquim Sellés Paes de Villas-Bôas (1913-1990) crítico e historiador de arte. Colaborou para o *Diário da Manhã* e em iniciativas do SNI, nomeadamente na Revista Panorama. Publicou em 1962 a obra *Da Arte Moderna em Portugal, elementos para a sua história.* Cf. J.-A. FRANÇA, *op. cit.,* 2009, p. 467

geral, e em particular a exposições, artistas, obras nacionais e internacionais. A crítica artística apresenta-se assim, como um veículo privilegiado no trabalho de pesquisa e investigação realizado pelo autor. Neste âmbito J.A. França destaca três nomes:

> "Na verdade, tal estudo podia apenas contar com dois artigos panorâmicos, do poeta Carlos Queirós, na «Variante» (n.º 1, 1942), e do escultor cronista Diogo de Macedo, na «Aventura» (n.º 1-4, 1942-43), escritos ao sabor da memória, e com caprichosa informação. Só em 61, numa série de palestras proferidas na Emissora Nacional e logo depois reunidas em volume, Selles Paes aumentou metodologicamente essa informação com «elementos para a história» da arte moderna em Portugal (…) "[185]

Pelo carácter inaugural que encerram, procura-se agora encontrar as principais linhas de força que estruturam estas obras de forma a estabelecer ligações e relações que possam ter contribuído para a fixação de um discurso historiográfico, sobre os primeiros 30 anos do século XX. O exercício é justificado pelo valor de exceção que J.-A. França lhes atribui e pelo facto de serem publicações anteriores à edição de *Arte em Portugal no Século XX*, tendo claramente contribuído para a sua realização.

Como primeiro ponto, constata-se que unanimemente, os três autores consideram o ano de 1911 como um momento relevante para a arte em Portugal, mas também a nível internacional. Neste sentido, a data de 1911 é significativamente associada à *Exposição Livre* e à fundação de uma Sociedade de Humoristas Portugueses, com subsequente exposição em 1912[186]. Queirós relaciona a convergência de datas, salientando:

> "A coincidência das primeiras manifestações de arte moderna em Portugal com a primeira exposição colectiva dos cubistas (*Salon d'Automne, 1911*) e a acção impulsionadora do humorismo na germinação da nova estética plástica – fenómeno já anteriormente verificado em Paris."[187]

Na mesma linha, Paes qualifica a exposição parisiense como "a maior revolução estética do século", e define os cubistas como "genealogicamente filhos da posição virginal

[185] *Idem*, *ibidem*, p. 315
[186] Com alguma confusão, Queirós situa temporalmente a primeira exposição dos Humoristas no ano de 1911.
[187] Carlos QUEIRÓS, "Da Arte Moderna em Portugal", in *Variante*, N.º1, Lisboa, 1942, p.12

perante a Natureza, tomada pelo pintor francês Cézanne, por um lado, e do processo de expressar as sensações, na arte negra."[188], numa frase em que parafraseia Queirós[189].
A exposição Cubista de 1911 é ainda assinalada por Macedo, como um momento devedor do "escândalo da aparição da pintura dos Impressionistas"[190], marco inaugural que despoleta o movimento moderno e os sucessivos *ismos*. Em nota negativa, Paes dedica um capítulo inicial ao "Panorama nacional antes de 1911", no qual aborda a passagem entre o século XIX e XX sobre o estigma do naturalismo academizado e decadentista, valorizando poucos nomes dos quais se destaca Columbano. De forma mais positiva, Macedo terá o cuidado de enquadrar as primeiras exposições "modernas" numa linha que começa a nível internacional com o referido impressionismo e, evidencie-se, a nível nacional com o «Grupo do Leão».[191] Levantando a questão dos atrasos, escreve o autor, que contra opiniões derrotistas:

> "Pode afirmar-se que em Portugal, todas as agitações plásticas que açoitaram determinadas e frágeis tradições na Europa, tiveram uma natural e ágil repercussão. Do movimento realista e da sua paralela reação com o Impressionismo, o «Grupo do Leão» deixou eficaz testemunho."[192]

Reforçando o argumento e estabelecendo outros antecedentes, Macedo refere o movimento centrado no redescobrimento de uma cultura primitiva, no caso francês assente sobre a exposição: *Primitivos Franceses* realizada em 1904 no Pavilhão Marsan em Paris, e no caso português, sobre a revelação dos Painéis de Nuno Gonçalves. A par de Queirós, também Macedo considera significante a coincidência de datas, que colocam lado a lado os Primitivos e "as primeiras audácias do modernismo português."[193]

Como resultado das duas exposições (Livres/Humoristas), Queirós realça o "espírito moderno" de Cristiano Cruz, Almada, Ernesto do Canto, Jorge Barradas, Correia Dias, Emmérico Nunes, Francisco Smith, Colin, Manuel Bentes e Eduardo

---

[188] Sellés PAES, *Da Arte Moderna em Portugal, elementos para a sua história*, S.N.I., Lisboa, 1962, p. 29
[189] "O cubismo teve origem, por um lado, na posição virginal (cézannesca) perante a natureza e, por outro, quanto ao processo de expressar as «pequenas sensações», na Arte Negra.", Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*,1942, p. 11
[190] Diogo de MACEDO, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal I", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, 1942, N.º1, p. XIII
[191] *Idem*, *ibidem*, p. XVI
[192] *Idem*, *ibidem*
[193] Diogo de MACEDO, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, 1942, n.º 2, p. 85

Viana. De forma cronológica e pormenorizada, Macedo reporta o acontecimento no Salão Bobone, enumerando praticamente os mesmos nomes, Francisco Smith, Domingos Rebelo, Emmérico Nunes, Alberto Cardoso, Colin, Manuel Bentes, Eduardo Viana "todos pintores domiciliados em Paris"[194], e em 1912, Almada Negreiros, Cristiano Cruz, Ernesto do Canto, Jorge Barradas, Emmérico Nunes, Sanches de Castro e Castañe. O relato da receção inclui invariavelmente a ideia de escândalo e na motivação a "Reacção contra a época antecedente" (…) "com o grito de Leal da Câmara: Abaixo os botas-de-elástico"[195]. Paes resume a lista estabilizada, incluindo os artistas emergentes no 2.º Salão dos Humoristas (1913) e no Salão da Ilustração Portuguesa, realizado em 1914:

> "Entre 1911 e 1914 aparecem os primeiros artistas que seriam chamados os *Fundadores* ou *Percursores*. Almada Negreiros e Armando de Bastos, Jorge Barradas e Cristiano Cruz, António Soares e Mily Possoz, Manuel Bentes e Francisco Smith, Eduardo Viana, Ruy Vaz e Domingos Rebelo, Emmerico Nunes e Stuart Carvalhais e poucos mais…)"[196].

Faltam no entanto alguns nomes maiores neste conjunto de artistas, nomeadamente Santa-Rita Pintor e Amadeo Sousa-Cardoso. A estes junta-se ainda o já referido Almada Negreiros. Casos excecionais, de acordo com a leitura de Queirós, os dois primeiros são descritos como "os verdadeiros introdutores da arte moderna em Portugal"[197] e o terceiro "o artista integral da fase revolucionaria do nosso modernismo."[198]. Em capítulo independente, Paes apresenta os mesmos nomes como figuras cimeiras do modernismo português, aos quais confere "*As Primeiras Reacções*"[199] modernistas, face à estagnação e decadência, que o autor encontra na produção naturalista e académica de então.

Macedo será quem melhor enquadra os três artistas no conjunto de ações que lhes garantiu tal posição. Se Queirós incluía a *Revista Orpheu* (1915) e *Portugal Futurista* (1917) num conjunto de atividades de carácter inovador e transgressor, a par da ideia de Paris mítica na qual Mário Sá Carneiro, José Pacheco e Santa-Rita se integravam; para

[194] *Idem*, *ibidem,* p.86
[195] Sellés PAES, *op. cit*., 1962, p. 24
[196] *Idem*, *ibidem*, p. 25
[197] Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*, 1942, p. 12
[198] *Idem*, *ibidem*, p.13
[199] Sellés PAES, *op. cit.*, 1962, p. 33

Macedo, a *Revista Orfeu*, significou o grande marco, a explosão do movimento moderno e a grande novidade em moldes revolucionários:

> "Pela estilização criou-se um estilo original e presente, ao qual o vulgo, por uma necessidade simplista de catalogação, de *gosto futurista* passou a chamar-lhe com mais alguma propriedade, modernista."[200]

Os dois acontecimentos foram segundo Paes, "um vulcão que provocara medos e receios, quando não risos e escárnios"[201]; e receção conturbada "chufas, ataques, incompreensão de todos"[202], teriam também as duas exposições de Amadeo de Sousa Cardoso no Porto e em Lisboa[203]. Mas o Futurismo, conceito que passou incorretamente a denominar o que era novo e incompreendido, conhece entre as exposições Humoristas e Modernistas do Porto, as de Fantasistas e já em 1920 a III Exposição de Humoristas[204] uma aceitação e banalização cada vez mais ampla. A par de um enquadramento que valoriza e individualiza os três artistas, segundo Macedo, o gosto marcado pela modernidade e humorismo ganhou campo desde o 1.º Salão Humoristas do Porto e com a ajuda de:

> "Correia Dias, Almada, Luiz Filipe, Cerveira Pinto, Barradas, José Pacheco, Sílvio Duarte, Cristiano Cruz, António Soares, Balha e Melo, Stuart Carvalhais, Mário Pacheco, Hipólito Colomb, Couto Viana, e tantos outros iam espalhando pelo país além o gosto novo, por vezes nefelíbta, em páginas de revista, em capas de livros, em cartazes em cenários de teatro, em inovações de indústria nacional, em exposições, etc., educando o povo das cidade e agradando ao das aldeias, ao ponto de não ser considerada como obra civilizada qualquer realização de arte onde alguns desses nomes não colaborassem."[205].

Construindo um esteio de divulgação para o gosto modernista, Queirós[206] e Macedo apontam em leitura positiva que: "Ilustrações de jornais foram invadidos pelas obras e teorias dos vanguardistas. Cada ano aparecia uma nova revista da grei: Athena,

---

[200] Diogo de MACEDO, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal III", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, 1943, N.º3, p. 156
[201] Sellés PAES, *op. cit.*, 1962, p.34
[202] Diogo de MACEDO, *op. cit.*, 1943, p. 157
[203] Situadas cronologicamente em 1918 por Macedo
[204] Macedo - destaque para os estreantes Bernardo Marques, Teles Machado, Alberto Jordain e Apeles Espanca.
[205] Diogo de MACEDO, *op. cit.*, 1943, p. 154
[206] Queirós destaca o papel da Presença na análise do modernismo. "Que o modernismo iria, em breve, entrar na história, foi a «presença» que veio anunciá-lo, de modo evidente e decisivo.", Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*, 1942, p. 22

Contemporânea, Centauro, Europa, Sol, Tríptico, Presença, Momento, Mensagem, Sudoeste…)".[207]

Se de facto o gosto modernista, ou "gosto burguês"[208] na sua expressão, mais tarde teorizada como mundana, conhecia na década de 20 a aceitação de que Macedo pode falar, Queirós não deixa de realçar o envelhecimento dos nomes surgidos entre 11 e 15, longamente conhecidos como *Os Novos*; ironicamente escreve, "Os *novos* já recordavam!" e "os manifestos de Almada já tinham cotação bibliográfica"[209]. Na mesma linha Paes alude para os perigos de uma rápida ascensão:

> "Os *humoristas* e os *modernistas,* da primeiríssima arrancada, já eram mestres para os que todos os dias se lhes juntavam, como os fantasistas; poucos, ou mesmo nenhuns ainda, tinham, em 1916, entendido o nome, e o sentido do nome «*Abstraccionismo*» dado a uma exposição de artistas do Norte, feita no Porto e repetida em Lisboa."[210]

Ao envelhecimento, aceitação e normalização, junta-se o signo da emigração, Almada/Viana e o do fatalismo prolongado num tipo de discurso assente sobre as possibilidades que a arte nacional teria atingido, se o campo artístico não tivesse sido marcado pela morte de um conjunto de artistas. "Muito se tinha tentado já fazer, e muito já se tinha feito. Santa Rita Pintor e Souza-Cardoso morreram em 1918."[211], informa Paes, enquanto Macedo inúmera as fatalidades:

> "Uma dúzia eram eles: Mário de Sá Carneiro, Guilherme Santa-Rita, Amadeu de Sousa Cardoso, Manuel Jardim, Armando de Bastos, Afonso de Bragança, Carlos Franco, Ponce de Leão, Júlio de Vilhena, Eduardo Metzner, Angelo de Lima e Luiz fragoso. Pouco tempo depois, tombava José Pacheco; e a seguir, Alberto Cardoso."[212]

É assim percetível uma alteração discursiva operada pelos três autores, que encerra um primeiro momento e inaugura um segundo. Em 1921 surge a questão dos

---

[207] Diogo de MACEDO, *op. cit.*, 1943, p. 158. Outras publicações são ainda referidas: Noticias Ilustrado, Ilustração Portuguesa, Ilustração, Resenha e Comentários do catálogo do 1.º Salão Independentes, ou ainda o Diabo.
[208] Carlos QUEIRÓS, *op. cit*., 1942, p. 19
[209] *Idem*, *ibidem*, p.18
[210] Sellés PAES, *op. cit*., 1962, p. 27; Repare-se na diferença de datas apontadas por Macedo e Paes para as duas exposições de Amadeo de Sousa-Cardoso.
[211] *Idem*, *ibidem*, p. 28
[212] Diogo de MACEDO, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal IV", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, 1943, n.º 4, p. 195

Novos na SNBA, tentativa de alterar os estatutos e permitir a entrada de cem novos sócios. Encabeçada por José Pacheco, a ação acaba frustrada, mas dá início a uma discussão entendida por Macedo, Queirós e Paes como vantajosa. É destacada a criação da revista *Contemporânea,* publicada até 1926, onde segundo o escultor, se encontra "a parte mais heróica da actividade daquela geração de sacrificados."[213]. Pacheco fica ainda ligado à remodelação do Café a Brasileira do Chiado, a criação do Bristol Club no qual participaram como decoradores: Carlos Ramos, Eduardo Viana, Almada, António Soares e Ernesto do Canto. Cronologicamente, é também encadeada a exposição dos 5 independentes: Henrique Franco, Dordio Gomes, Alfredo Migueis, Francisco Franco, Diogo de Macedo, juntando-se a convite, Mily Possoz, Viana e Almada; e a criação do Teatro Novo em 1925, associado a um interesse pelos Bailados Russos.

No 1.º Salão de Outono, organizado por Eduardo Viana em 1925, Queirós sublinha a participação de Mário Eloy, entendido como o mais plástico dos novos artistas, mas também: António Varela, Sarah Affonso, António Soares, Jorge Barradas, Lino António, Alberto Cardoso. No ano seguinte seria realizado novo Salão d'Outono, "com igual importância e número de artistas".[214] Apesar de não nomear diretamente os Salões de Outono, Paes enaltece a nova geração de artistas ou seja "o grupo dos mais novos (…) Bernardo Marques e José Tagarro, Carlos Porfírio e Sarah Afonso, e Mário Eloy, um isolado que tão bem aprendera a lição do expressionismo alemão na sua estadia em Berlim."[215]

Como último ponto de contato[216], partilhado pelos três autores, é reportada em 1930, a tentativa de formar sem sucesso uma Sociedade de Arte Moderna, motor para a realização no mesmo ano do 1.º Salão dos Independentes. "Nela colaboraram todos os artistas modernos que Portugal conhecia, resultando numa total vitória da geração."[217] O acontecimento fica documentado pela publicação de um catálogo com "uma breve resenha do Movimento Moderno em Portugal"[218], mas sem referências a António Pedro como organizador. Macedo destaca Júlio Pereira e Mário Eloy pelo escândalo, e Queiróz valoriza Kradolfer como o instaurador da "*publicidade artística organizada*"[219]

---

[213] *Idem*, *ibidem*
[214] *Idem*, *ibidem*, p.196
[215] Sellés PAES, *op. cit*., 1962, p.27
[216] Optou-se, de acordo com uma necessidade de equilíbrio, por deixar de fora o conjunto de acontecimentos reportados por Diogo de Macedo e Sellés Paes, posteriores à 1.ª Exposição dos Independentes, dado que é este o último evento que Queirós expõe.
[217] Diogo de MACEDO, *op. cit.*, 1943, n.º 4, p. 197
[218] Carlos QUEIRÓS, *op. cit*., 1942, p.22
[219] *Idem*, *ibidem*

em Portugal. Sobre a mesma exposição e de modo ambíguo Paes, enaltece o "acontecimento, de relevo e retumbância"[220], contradizendo em capítulo posterior que "não passara de uma feira"[221].

Chega-se portanto a um momento comum, assinalado pela existência de um movimento moderno em Portugal reconhecido pelo poder político. Ideia expressa nas conclusões de Queirós e Macedo, aqui relacionadas, com a análise que Paes efetua sobre o mesmo período, ressalvando que o seu livro não termina na década de 30.
Reduzindo o espectro, Queirós finaliza o seu artigo elegendo Modigliani como artista verdadeiramente moderno e modelo de artista independente, porque encontra na sua arte a impossibilidade da catalogação estilística dos *ismos*. Modigliani que morreu no ano de 1920, em 1942 é ainda celebrado como um modelo, de acordo com uma leitura romântica, assente sobre o ideal da liberdade, permitindo um acesso ao universo de referências espectáveis para o gosto e interesses do autor. Nostálgico exclama: "se Modigliani ainda fosse vivo!..."[222]. Regressando ao panorama português, e baseando o seu argumento na liberdade, Queiroz previne:

> "Não sejamos pelo Estado contra os artistas, nem pelos artistas contra o Estado. Sejamos pela arte. Assim, já poderemos reconhecer, desanuviadamente, que não compete ao primeiro criar uma arte viva. A criação dessa arte compete só aos artistas, sem intervenções alheias – públicas ou particulares, inconscientes ou intencionais."[223]

A referência ao seu tempo, e às políticas culturais do Estado Novo, permite uma ligação com a visão veiculada por Macedo. Em reta final, também o escultor destaca a ação estatal, e em tom de advertência, termina: "O triunfo duma revolução pode resultar na morte do Ideal. Ontem já é passado."[224]. De uma história cronologicamente detalhada e que se destaca por uma visão positiva do conjunto de acontecimentos que salienta, o aviso final aponta para uma estabilidade questionável, declarada no comprometimento entre artistas e estado.

Aproximadamente 20 anos mais tarde, a posição de Paes distancia-se da visão duvidosa com que Queiroz e Macedo encaravam a associação entre estado/artista. Fazendo a apologia do SPN, das políticas de António Ferro, nomeadamente, os Salões

[220] Sellés PAES, *op. cit.*, 1962, p.27
[221] *Idem*, *ibidem*, p. 35
[222] Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*, 1942, p.23
[223] *Idem*, *ibidem*
[224] Diogo de MACEDO, *op. cit.*, 1943, n.º 4, p. 198

de Arte Moderna e os prémios, significativamente designados: *Columbano e Sousa-Cardoso*; estas ações são colocadas em plano de igualdade com as primeiras manifestações modernas de 1915. Tratando-se de um autor que se relaciona diretamente com a política cultural do Regime do Estado Novo, parece relevante salientar a inclusão que faz de artistas e movimentos, que nem sempre encontraram, ou assim se fez crer, um apoio e receção positiva por parte do Estado. Casos como o de António Pedro, Mário Eloy ou Júlio Pomar, são enaltecidos, a par do próprio movimento surrealista, incorporados no discurso institucional como parte integrante desse segundo grande momento de atualização cultural em Portugal, balizado pela criação do SPN.

Retomando o discurso, clarifica-se que foram eleitos pontos de contacto entre os três textos, deixando por vezes de lado informações, mais individualizas. Este facto sucede claramente no caso de Diogo de Macedo, que desenvolve em quatro artigos uma visão histórica do início do século XX, com a particularidade de fazer um exaustivo encadeamento de exposições coletivas, mostras individuais, entre outros marcos, que não tiveram eco no artigo de Queirós, de tamanho mais reduzido, marcado por um enfoque romantizado e memorial. Também na obra de Paes, onde a baliza cronológica é mais alargada e o afastamento temporal permite uma sistematização mais depurada, ficaram, aqui, de fora as considerações posteriores a 1930. A nível teórico é relevante salientar, nesta última obra, a valorização das artes "menores", entenda-se Artes Decorativas e Artes Gráficas, às quais são dedicados capítulos individuais, já que segundo o autor, o eclodir das primeiras manifestações modernistas em Portugal não se processa nas várias categorias ao mesmo tempo.

Foram portanto privilegiadas proximidades entre os elementos que formam concretamente, a estrutura dos três textos inquiridos, construídos sobre os mesmos factos, eventos e artistas. Destas retém-se, a necessidade de recuar historicamente para enquadrar os acontecimentos nacionais e internacionais de 1911. A nível internacional, o impressionismo é consensualmente a fonte de rutura, mas vale a pena destacar a erudição de Macedo que numa lógica sequencial, refere ainda os Fauve, Matisse e Friez, seguindo-se Lautrec, Gauguin, Van Gogh, Seurat, Monticelli, Cézanne, Van Dongen, Modigliani, Picasso e o Cubismo, e finalmente o Futurismo. No caso de Queirós e Paes, o Cubismo é corretamente associado a Cézanne e Picasso, sendo o primeiro o mais elogiado. Com diferentes recuos no contexto Português, o Grupo do Leão e em

particular Columbano, são mencionados nos três textos, juntando-se aqui, às já citadas referências de Macedo e Paes a opinião de Queiroz:

> "É tempo de se reconhecer que a obra de Columbano está para a pintura moderna portuguesa, como a de Eça de Queiroz para a prosa. Directa ou indirectamente, na cromática, na composição, na atmosfera ou na imprecisão do modelado, a sua pintura inconfundível, de verdadeiro independente, influiu, como nenhuma outra, na formação plástica da maioria dos nossos pintores modernistas."[225]

De resto, a cronologia, organização, seleção e análise dos artistas e eventos é idêntica nos três artigos:

1- Exposição Livre (1911), Humoristas (1912) - Cristiano Cruz, Armando Bastos, Almada, Jorge Barradas, Emmérico Nunes, Smith e Eduardo Viana, etc.
2- Humoristas, Modernistas, Fantasistas, Futurismo. Orpheu (1915), Portugal Futurista (1917), Exposição de Amadeo Sousa Cardoso, Porto e Lisboa. Santa-Rita Pintor, Almada e Amadeo de Sousa Cardoso.
3- Morte de Santa-Rita Pintor e Amadeo – emigração de Almada, Eduardo Viana
4- Revistas, ilustração, José Pacheco – Contemporânea. Remodelação Brasileira do Chiado, decoração Bristol Club. Teatro Novo. Exposição 5 Independentes, 1.º e 2.º Salão Outono – Eduardo Viana, Almada, António Soares, Ernesto do Canto, Henrique e Francisco Franco, Diogo de Macedo, Mily Possoz, Mário Eloy, Sarah Affonso, Jorge Barradas, Bernardo Marques, José Tagarro, etc.
5- Escultura - Diogo de Macedo, Ernesto do Canto e Francisco Franco
6- 1.º Salão Independentes – destaque para Eloy, Júlio, Kradolfer
7- SPN/SNI – António Ferro, Salões de Arte Moderna, Prémios

Entre 1942 e 1962, período que delimita as três obras em análise, ocorre uma estabilização dos principais acontecimentos e seus protagonistas ativos durante os primeiros 30 anos do século XX. A esta sequência e inventariação de acontecimentos, correspondem interpretações semelhantes, que mesmo servindo discursos diferentes, recorrem às mesmas chaves de leitura.

Acima de tudo, torna-se consensual a definição de um primeiro momento fulguroso do modernismo Português balizado entre 1911 e 1917, associado ao humorismo, modernismo e futurismo. Importante é a posição individual que Guilherme-Santa Rita,

[225] Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*, 1942, n.º. 1, p. 20

Amadeo Sousa-Cardoso e Almada Negreiros auferem em todos os casos. Dentro do discurso histórico, estes nomes apresentam-se como exceções ou casos específicos à parte do contexto nacional. Por este facto a morte de Santa-Rita e Amadeo reveste-se de um fatalismo, capaz de por em causa o desenvolvimento positivo do modernismo, posteriormente mais debilitado. Ao final do Futurismo, sem continuadores, segue um segundo momento, o dos anos 20, de gosto modernista-burguês, expresso em revistas, jornais e ilustrações, bem como decorações de cafés e clubes. A Exposição dos Independentes é neste contexto associada à aceitação do movimento moderno, com possíveis consequências negativas no compromisso que estabelece durante os anos 30 com os órgãos estatais.

Segundo D. Preziosi, a construção da História da Arte, convencionou desde a sua génese, a necessidade de estabelecer uma organização, ou melhor um processo de inventariação que gera e atribui um significado a cada objeto pela posição que este ocupa em relação aos restantes[226]. Como evidência/prova, a obra de arte tem servido discursos diferentes. Segundo o autor:

> "Within art history's domain of analytic attention, the object or image invariably has been held to be evidential in nature such that the artwork and its parts are seen as effect, trace, result, medium, or sign. Art historical practice has been principally devoted to the restoration of the circumstances that surrounded (and therefore are presumed to have led in some however extended and indirect sense to) the work's production."[227] (…) "Art historical and critical attention has been devoted to the articulation of all of these causal factors for several centuries, and most if not all remain in play in contemporary practice."[228]

O contexto, objeto de estudo por excelência das análises sociológicas, é um dos referentes que mais tem contribuído para as leituras efetuadas sobre arte na historiografia Portuguesa. Saliente-se que as abordagens acima enunciadas ancoram o seu discurso no contexto de produção e receção, sendo rara a menção de obras concretas nos textos de Queirós, Macedo ou Paes. Neste sentido, o que interessa reter na análise que D. Prezioni efetua sobre a disciplina, não é tanto a ideia de obra de arte como

[226] "Objects known and unknown will have their 'place', their proper and fixed locus in that encyclopedic and universal history of art projected onto the horizon of the future.", Donald PREZIOSI, *The question of Art History, In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006, p.46
[227] *Idem*, *ibidem,* p.38
[228] *Idem*, *ibidem*, p.39

evidência, mas antes a inventariação de artistas e acontecimentos, e o enfoque contextual que os três autores partilham.

Finalmente relaciona-se a sequência que aqui se traçou, com a obra de J.-A França, salvaguardando as diferenças de dimensões, ao nível de investigação, às informações novas e à perspetiva particular. Não obstante, no cerne da estrutura que sustenta a leitura de J.-A. França, parecem existir vários elementos devedores das leituras anteriormente apresentadas.

Percetível é a dívida expressa na estrutura que organiza a *Primeira Parte* da sua obra: *Os anos 10 e 20*; no qual são desenvolvidos como capítulos de caracter geral 1- *A «Exposição Livre» de 1911*; 2- *«Humoristas» e «Modernistas»;* 3- *O Futurismo*; 5- *Os Anos 20: «Contemporânea», Salão de Outono, «A Brasileira»*; 8- *A «Primeira Geração»: Soares e Barradas, Dordio e Manta, Diogo e Canto* – e em capítulo individual: 4- *Amadeo*; 6- *Almada*; 7- *Viana*.

Os alicerces assentam diretamente sobre os mesmos marcos, com exceção de Santa Rita Pintor, que é enquadrado no capítulo dedicado ao Futurismo onde encontra grande destaque, ou o protagonismo de Viana, que já Queirós defendia como "o pintor mais plástico da sua geração"[229] (depois de Amadeo). A possibilidade de relação parece efetiva.

Como principal diferença, J.-A. França define, o início da sua obra com a exposição Livre em 1911, optando por não recuar conforme Queirós, Macedo ou Paes. De resto, os marcos são idênticos, e do conjunto de Exposições Humoristas e Modernistas os nomes de "Almada, Barradas, Emmerico, Stuart, Soares, Diogo, Mily Possoz, Ernesto do Canto, Bernardo Marques"[230] merecem nota. Definem-se portanto os anos 10 e a ação futurista:

> "Depois dos momentos ecléticos de 11 e de 12-13, o grupo de 15-17 podia, enfim dar a arte moderna a Portugal. Para tal, Amadeo e Santa-Rita garantiam a primeira ligação activa da arte portuguesa entre Lisboa e um Paris donde Almada se dizia então originário, mesmo sem lá ter estado…"[231]

A ligação a Paris, única maneira de equacionar uma verdadeira modernidade, garante aos três artistas um lugar de destaque. Amadeo e Almada são alvo de capítulo individual, como figuras à parte da restante geração, sendo que a força do Futurismo,

[229] Carlos QUEIRÓS, *op. cit.*, 1942, p. 15
[230] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 37
[231] *Idem*, *ibidem*, p. 57

principal motor do modernismo se perde com as mortes de Sá-Carneiro, Santa-Rita e Amadeo.[232]

Eduardo Viana define para o autor "os limites desta geração no quadro da arte nacional"[233], sem capacidades para compreender verdadeiramente questões teóricas de vanguarda, e seguindo uma obediência naturalista de estrutura cezaniana que lhe assegura o reconhecimento nacional. Em 1920, Almada regressa de Paris e como cita o autor, o artista constata a diferença do meio pequeno, onde o futurismo é já coisa do passado. J.-A França assume neste capítulo a alteração que foi anteriormente assinalada, focando o papel de Pacheco que "Na «Contemporânea» cristalizou o modernismo de meados de 20 o seu gosto algo mundano, a sua tendência política da direita…"[234]. De acordo com a organização em conjuntos de vintenas, os anos 30 e a exposição dos Independentes é posteriormente enquadrada na segunda parte da obra, num capítulo, significativamente intitulado: *Dos «Independentes» ao SPN/SNI. A Exposição do Mundo Português*.[235]

A obra de J.-A. França não se limita a enumerar acontecimentos, e por ventura a maior diferença será a importante informação que oferece sobre cada artista, percurso e respetivas obras. Neste sentido, o que aqui aflora é a base de trabalho sobre a qual o autor pôde operar, associada a um conjunto de chaves de leitura, que persistiram sem alterações significativas. Perante uma história consolidada, o encadeamento e a justaposição que França desenvolve, seguem, de forma bastante fiel, o esquema proposto por Queirós, Macedo e Paes, com diferenças em pequenas alterações, como o destaque conferido a alguns artistas, mas sem nenhuma valorização absolutamente distintiva. Neste sentido, propõe-se finalmente considerar que desde 42-62, a estrutura que compõe a história da arte Portuguesa dos primeiros 30 anos do século XX, encontra-se estabilizada, não tendo conhecido alterações significativas em 74, facto que teve repercussões numa continuidade não questionada e prolongada num discurso, que subsiste ainda hoje.

---

[232] "A realidade, em relação ao modernismo, teve antes um aspecto trágico: ao suicídio de Sá-Carneiro, em 16, sucederam-se, em Abril de 18 e em Outubro de mesmo ano, as mortes de Santa-Rita e de Amadeo." *Idem*, *ibidem,* P. 55
[233] *Idem*, *ibidem*, p. 110
[234] *Idem*, *ibidem*, p. 81
[235] *Idem*, "Segunda Parte: Capítulo I", in *op. cit.*, 2009, pp.135-157

II.3. Estrutura Organizativa

Ao considerar objetivamente a estrutura que organiza a obra em foco, é possível identificar que esta se rege em função de três partes, a primeira definida pelos anos 10 e 20; a segunda pelos anos 30 e 40; e finalmente a terceira pelos anos 40 e 50 (com um avanço até 60). Cada uma das partes, composta sensivelmente por blocos de cem páginas, subdivide-se posteriormente em capítulos dedicados a acontecimentos, temas, movimentos, gerações e artistas. Neste esquema é percetível uma particular atenção à métrica que organiza a obra, evidente na atenção despendida em cada assunto, e materializada na quantidade de páginas ocupadas por cada tema[236]. Num jogo de espaço forçosamente limitado pelos constrangimentos da edição, o tema abordado em cada capítulo assume portanto um significado e um peso que parece necessário analisar.

Como diferença fundamental face à organização d*'A Arte em Portugal no Século XIX*, refere o autor que a estrutura abandona uma classificação, poder-se-ia dizer, de natureza "estilística", em função de uma construção enumerativa, assente na geração e na exceção. Segundo o autor:

> "Às gerações «neoclássica», «romântica» e «naturalista» do século XIX, que constituíram divisões do estado que dele se fez corresponde, dentro de novas coordenadas estéticas e sociais, o que poderia chamar-se as gerações «futurista», «neonaturalista» (ou «nacionalista» - ou «da Ordem») e «neo-realista-surrealista» (ou «da contestação), se fosse caso de insistir em atribuir-lhes etiquetas. Preferiu-se porém, uma classificação mais passiva, meramente enumerativa, nas três partes do presente inquérito, já que no panorama mais complexo do século XX em cada geração há sempre elementos situados fora dos quadros que se pretendem designar em categorias discutivelmente impostas"[237]

Optando por não organizar a obra segundo movimentos artísticos, J.-A. França contorna um problema, na sua ótica, central na produção artística dos primeiros sessenta anos do século XX em Portugal. O problema consiste fundamentalmente na dificuldade ou impossibilidade de estabelecer uma correspondência direta entre a produção nacional e a internacional, entendida pelo autor em função de Paris e da sua preponderância na definição de propostas artísticas. O autor adapta-se portanto à "realidade" portuguesa,

[236] Característica comum na produção historiográfica de J.-A. França, verificável igualmente no volume dedicado ao século XIX.
[237] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009, p. 15

da qual derivam algumas das opções fundamentais na organização. Esclarecendo, afirma:

> "Assim, e com sobreposições e distorções inevitáveis e por vezes também desejáveis, os capítulos são menos parcelados e estruturam-se em séries epocais genéricas ou sintéticas e em análises de espécies ou, mais raramente, de obras individuais, que podem já assumir alguma responsabilidade monográfica."[238]

Neste sentido, em termos de marcos ou acontecimentos relevantes, são dedicados capítulos à: Exposição dos livres, Humorista e Modernistas, Os anos 20, os Independentes, SPN/SNI, Exposição Mundo Português, e a Fundação Calouste Gulbenkian. O Futurismo, o Neo-Realismo e o Surrealismo, são desenvolvidos segundo a ideia de movimento artístico de referente internacional com expressão portuguesa; e o binómio Figuração - Abstração alcança alguma autonomia, ainda que subordinado a um capítulo intitulado «Terceira Geração».

Detentores de capítulo individual, Amadeo Sousa Cardoso, Almada Negreiros (três capítulos 1911-32/ 1942-49/ 1944-70), Eduardo Viana, e finalmente António Pedro e António Dacosta, assumem o lugar de figuras cimeiras, destacados para além das gerações a que corresponderam, num exercício monográfico que supera o esquema biográfico, empenhando-se na análise estética das obras.

No campo da arquitetura são realizados dois capítulos, Anos 30-40 Ramos, Cristiano, Cassiano, Pardal, Duarte Pacheco; e O I congresso Nacional de Arquitectura e a Arquitectura dos anos 50. Enquadrados respetivamente na segunda e terceira parte da obra, a opção implica necessariamente uma atitude menorizadora face às décadas de 10 em análise no volume sobre o século XIX; e 20 abordada sumariamente no final do capitulo *Os anos 20.*

Principalmente, a obra é estruturada em função de três gerações, nomeadamente: *Primeira Geração* – Soares e Barradas, Dordio e Manta, Franco, Diogo e Canto; *Segunda geração*, os estatuários; *Segunda geração*, os pintores – Eloy, Júlio e Alvarez, Botelho e Bernardo; e por fim, *Terceira geração*, Figurativos e Abstratos. Internamente, os capítulos de geração aproximam-se de um desenvolvimento semelhante à lógica do dicionário. Em cada geração, J.-A França encadeia um conjunto de artistas, apresentados de acordo com uma cronologia e jogando com a importância que atingiram

[238] *Idem*, *ibidem*, p.12

à época. Para cada artista são fornecidos elementos biográficos que organizam a entrada, com destaque para o percurso/carreira, exposições e obras de maior relevância.

Estreitando o elo de ligação entre o conjunto do século XIX e XX, a obra inclui um capítulo que incide sobre o Ensino, História, Crítica e Estética; e outro sobre as Instituições, Salões, Bienais, Mercado e Emigração. O prefácio e posfácio, onde respetivamente são abordadas questões metodológicas e se tecem considerações finais, garantem a coerência do conjunto e a marca autoral.

Finalmente, consideram-se as "230 fotografias (de obras de arte e documentos da vida artística)"[239] reproduzidas na primeira edição, das quais oito são impressas a cor, nomeadamente: Composição (1916-17 ?) – *Amadeo de Sousa-Cardoso*; " Nu" (1925) – *Eduardo Viana* (MNAC); "Nu" (1932) – *Mário Eloy*; "Paisagem de Lisboa" (1937) – *Carlos Botelho*; Fresco da Gare Marítima da Rocha (1946-48) – *Almada Negreiros*; "A Ilha do Cão" (1940) – *António Pedro*; "O Almoço do Trolha" (1947) – *Júlio Pomar;* "Parque dos Insultos" (1949) – *Vespeira.*

Apesentadas a preto e branco e com formatos mais reduzidos, as restantes imagens constituíram uma importante base visual da arte portuguesa dos 50 anos que o livro abarca, destacando-se ainda a identificação de cada uma com título, data e artista.

A mesma acuidade, marca de um aparato académico, fica patente no tratamento das notas que ao longo dos capítulos o autor remete para o fim da obra. Com um elevado número, contam-se: 14 no Prefácio, 557 na I Parte, 513 na II Parte, 694 na III Parte e 23 na Conclusão. Compostas por fontes epocais, maioritariamente periódicos, as notas representam um trabalho de investigação sem antecedentes em Portugal.

Considerados estes elementos, acentua-se o papel preponderante da pintura nesta configuração. A situação é assumida pelo autor com uma tomada de posição, expressa na justificação que fornece no prefácio: "(…a pintura definiu-se cerca de quinze anos mais cedo que a escultura ou a arquitectura, no domínio da modernidade."[240].

Não obstante, a escultura e a arquitetura merecem capítulos independentes, ainda que numa proporção consideravelmente inferior. Outras categorias como o desenho, a ilustração, a fotografia, o cinema, etc, são alvo de menções contextuais e integradas, não atingindo autonomia enquanto motor de uma alteração artística.

---

[239] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* Venda Nova, Bertrand Editora, 1984 p.10

[240] *Idem, ibidem*, p.11

Elegendo a pintura, a escultura e a arquitetura como fatores determinantes na estruturação de capítulos, o esquema acima descrito configura**,** num sentido académico, a definição do que se podem chamar as "Artes Maiores" ou "Belas Artes".

Abordagem comum a outras publicações internacional, parece agora relevante destacar algumas das primeiras obras que se assemelham ao formato da obra de J.-A. França; ou seja, obras de divulgação que abordem o século XX num determinado país, com 1.ª edição na segunda metade do século XX.

Por vizinhança e acessibilidade, o caso espanhol serve de base para algumas comparações, sendo também possível nomear exemplo**s** em França, Itália e Inglaterra na tentativa de estabelecer, por aproximação, o período em que se generaliza o estudo interno da arte no século XX

Obedecendo aos critérios acima propostos, para o caso espanhol são consideradas duas obras de Gaya Nuño[241]: *Ars Hispaniae, Arte del Siglo XIX, Volumen XI* (1966) e *Ars Hispaniae, Arte del Siglo XX, Volumen XII* (1977), publicadas no conjunto mais vasto *Ars Hispaniae Historia Universal del Arte Hispánico*, que se aproximam das datas em que J.-A. França publica igualmente as suas obras sobre o século XIX e XX. Significativas são também algumas semelhanças de percurso entre Gaya Nuño e J.-A. França, sublinhe-se a formação académica, o trabalho como historiador de arte, a posição de vice-presidente da associação de críticos espanhóis, o vasto número de publicações. Gaya Nuño foi, acima de tudo, reconhecido como erudito de grande liberdade crítica.

Numa rápida aproximação às referidas obras do historiador espanhol, repare-se que em ambas, os limites cronológicos são definidos por datas certas e internamente divididos em três partes. Respetivamente para o caso do século XIX: *I El primer tercio del siglo: 1801-1833. Tradición dieciochesca. Neoclasicismo; II El Segundo Tercio del siglo: 1834-1868. Romanticismo de varia espécie; III El tercer del siglo: 1869-1900. Historicismo. Eclecticismo. Naturalismo. Impresionismo.;* e no século XX: *I- La etapa*

[241] Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976). Historiador, crítico de arte, professor e escritor espanhol. Formado em Filosofia e Letras, defende a sua tese doutoral em 1935 sobre o Românico na Província de Sória. Praticou e divulgou uma visão conjunta da história e crítica, foi membro da AECA (asociación española de críticos de arte). Das cerca de 70 obras e 700 publicações**,** destacam-se os estudos monográficos sobre pintores clássicos e contemporâneos (Murillo, Goya, Velázquez, Zurbarán, Morales, Fernando Gallego, Juan Gris, Cossío, Picasso...), mas também os manuais de História da Arte e guias de museus, Cf. "JUAN Antonio Gaya Nuño", in http://www.cajaduero.es/obrasocial/gayanuno/centro/pdf/biografia_gaya.pdf, 11.06.2012

ya histórica (1901-1925-27); II- Los años de la gran vocación novecentista (1925-27-1939); III – El extenso presente (desde 1939).

Na organização de conteúdos, cada capítulo integra três alíneas*, arquitetura, escultura, pintura*, e no caso do século XX acresce um *breve apontamento sobre as artes aplicadas*. Em cada uma destas alíneas, o desenvolvimento é semelhante ao realizado por J.-A França em *A Arte em Portugal no século XX*. Seguindo informações sobre factos históricos e exposições, são alinhados os artistas que marcaram o período. Mas se existem efetivamente várias proximidades entre a estrutura na obra dos dois autores, algumas diferenças são fundamentais.

Clara é a tentativa de Gaya Nuño em desfazer ideias negativas sobre a arte espanhola produzida no século XIX. Sobre esse período, cite-se, uma passagem final já em tom de balanço:

> "Sin duda, la disposición tripartida del siglo se oponía a ello, y se seguirá oponiendo; pero convendrá, en todo caso, destruir el peso peyorativo de que se há cargado a la palabra "decimonónico". Porque no se utiliza normalmente como adjetivación cronológica, sino a modo de reproche, para designar algo muy viero, muy mandado retirar, muy anacrónico y, consiguientemente, muy rechazable."[242]

Opondo-se claramente a uma aplicação da terminologia em nota negativa, Gaya Nuño procede a uma documentada defesa da arte nacional que carateriza em geral a sua produção e posicionamento. Mesmo quando crítica de forma objetiva, o prolongamento da pintura de História[243], o seu discurso não é conduzido pela generalização a outros campos ou pelo enfraquecimento de produções alternativas, face ao gosto dominante. De facto até a produção que considera menor, é exposta e analisada, sem a sua crítica envolver a exclusão.

Os problemas de corte entre o século XIX e XX são igualmente expressos pelo autor que não opta, como J.-A. França, por eleger datas "simbólicas", apesar de chamar a atenção do leitor para as continuidades. A transição para o volume do século XX, é assinalada pela arquitetura eclética, que encontra em Gaudí a figura central do designado modernismo catalão. Associado a uma terminologia onde o revivalismo é palavra-chave, o modernismo "Art Nouveau" ou "Modern Style" é tratado de acordo com conceitos nacionais, partilhados por outros arquitetos. Plural, o modernismo aqui

[242] Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus-Utra, 1966, p. 394
[243] Destaque para os capítulos *C) La Pintura*, sub alíneas: *Anatomía de un error,* e Más *pintura de Historia, com otras graves enfermidades, idem, ibidem,* p. 323

aplicado à arquitetura espanhola, designa geralmente o final do século XIX prolongando-se às primeiras décadas do XX onde é analisado por Gaya Nuño (até aos anos 25-27). A atenção face a particularidades nacionais, choca de forma evidente com a ideia que J.-A França expressa sobre a arquitetura em Portugal, sublinhe-se aqui, que para o autor, o modernismo em arquitetura é associado exclusivamente ao que ficou conhecido por "Estilo Internacional". Desta imposição decorre a exclusão de aproximadamente 20 anos em que o desenvolvimento da arquitetura é remetido para três obras, nas quais J.-A. França identifica uma "inovação do espírito moderno"[244]. Elegendo o Cinema Capitólio de Cristiano da Silva, o Instituto Superior Técnico de Pardal Monteiro e o Instituto de Oncologia de Carlos Ramos (em projeto), o autor reforça a ideia modernista de rutura entre dois tempos:

> "A defesa da simplicidade, como característica do gosto moderno pretendido em oposição ao gosto antigo das «cinco ordens» que representava a «agonia de uma época» mas que constituía um sério obstáculo de rotina, era feita de maneira corrente e não polémica, em 1930, pelo *Magazine Bertrand,* ilustrada por uma reprodução de Le Corbusier."[245].

A par do arquiteto Suíço, a divulgação da obra de Mallet-Stevens "mais maleável e menos polémica", assume nas palavras do autor a vertente mais fácil de um modernismo arquitetónico, que por esse motivo se generalizou em Portugal. Jogando com oposições simples, *gosto moderno* e *gosto antigo,* J.-A. França incorre numa leitura binária que desconsidera a produção arquitetónica realizada nas primeiras duas décadas do século. A análise desse período é remetida para o volume dedicado ao século XIX, onde são desenvolvidos os primeiros dez anos de novecentos, ainda de acordo com valores oitocentistas. Já distante desta leitura, sublinhe-se a importante revisão de Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes publicada no décimo quarto volume da História da Arte em Portugal da Alfa[246]. Mais recentemente Ana Tostões assina o capítulo *Arquitectura portuguesa do século XX, Eclectismo, Revivalismo e a «Casa Portuguesa»,* onde o mesmo período, considerado anacrónico[247] cabe agora na

[244] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 159
[245] *Idem, ibidem*, p.161
[246] Cf. Pedro Vieira de ALMEIDA, José Manuel FERNANDES "A arquitectura moderna", in *História da Arte em Portugal*, Vol.14, Lisboa, Alfa, 1986
[247] "E se isso explica o anacronismo da arte nacional, em função da arte francesa, então paradigma, sem dúvida que isso influiu essencialmente no próprio anacronismo em que a vida portuguesa se processou, no período que alongadamente inquirimos." J.-A. FRANÇA, *op. cit.,* 1966 Vol. II, p. 378

cronologia do século XX. Valorizando as inovações técnicas e uma nova consciência profissional, escreve a autora:

> "Do ponto de vista formal e estilístico o ano de 1900 reúne um conjunto de obras paradigmáticas, enquanto elementos caracterizadores de uma época de transição. Os projectos do Túmulo Valmor, do concurso do Pavilhão de Portugal para a exposição Internacional de Paris e sobretudo do Elevador de Santa Justa condensam de um modo exemplar o debate de final de século, gerado no seio do seu eclectismo mais historicista ou mais académico mas também no modo de evolução e aplicação dos novos materiais, o ferro e o vidro."[248]

Superando a lógica das oposições, Ana Tostões analisa também a produção e os desenvolvimentos de Ventura Terra ou Raul Lino, nomes que ficam na obra de J.-A. França presos ao século XIX. Interessante é a relação não pejorativa que Gaya Nuño e mais recentemente Ana Tostões, partilham, face a conceitos como o ecletismo e o revivalismo que em Portugal e Espanha acompanham objetivamente a transição entre o século XIX e XX. Sobre esta questão, a seleção que J.-A. França realiza no campo da arquitetura, pode ser vista como uma consequência da sua posição metodológica. Manifestamente, J.-A. França não dissocia a tarefa de historiador da do crítico, optando pela exclusão, em detrimento da análise efetiva de uma realidade determinada.

Avançando para a pintura, e seguindo ainda a obra de Gaya Nuño, o autor afirma de forma perentória, que "la pintura española del primer cuarto del siglo XX fue buena"[249], mas que existe agora a necessidade de filtrar as obras que eram valorizadas pela acumulação de temas, figuras e particularmente trajes nacionais. Sobre o percurso dos artistas no início do século uma passagem é elucidativa:

> "Casi todos los pintores de no importa qué tendencia pasaron por París, y algunos se quedaron allá. Era una delgada posibilidad de triunfar. Muy delgada, pero más consistente que las que ofreciera nuestro solar, com sus rustinas, sus regatos, com los monopólios de los que habían sido declarados gloriosos, com los desaires oficiales para todo lo que significase alguna novedad. Com todo, pese a todo, se insistirá en que se hizo buena y excelente pintura."[250]

---

[248] Ana TOSTÕES, "Arquitectura portuguesa do século XX. Ecletismo, Revivalismo e a «Casa Portuguesa»", in AAVV (dir. Paulo PEREIRA), *Do Barroco à Contemporaneidade*, *História da Arte Portuguesa,* III volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1996, p. 508
[249] Juan Antonio GAYA NUÑO, *Arte del Siglo XX*. Madrid, Plus-Ultra, 1977, p. 92
[250] *Idem, ibidem*, p. 92

Um facto parece particularmente fundamental. Gaya Nuño reconhece a procura de uma carreira internacional, aliás comum a numerosos artistas de outros países, mas não estabelece obrigatoriedade entre os desenvolvimentos internos da arte espanhola e o panorama internacional. A autonomia que atribui à cultura Espanhola, caracterizada internamente por regiões e escolas permite por exemplo, a clara valorização de artistas que após 1939 ainda trabalham sobre a designação de Fauvistas:

> "Si en su momento se habló de fauves como Echevarría e Iturrino – y también era incluible en la tendência el solitário Riancho – y no pudo continuar la relación por detención brusca de esta tendência, nunca objetivo de grupo alguno sino de individualidades señeras, el panorama cambia de modo total al final de nuestra guerra, y tanto en unas geografias como en otras de nuestra España. La coincidência entre Madrid, Barcelona y Valencia es, en tal sentido, indicadora de un decisivo paso hacia adelante. El paisaje va a cobrar nuevo prestigio, pero será a condición de superar los viejos modos y de interpretarlo con encendidos colores.".[251]

A valorização da nova vaga de desenvolvimentos Fauvistas, distante em vários aspetos do internacional, parece mais uma vez, muito distinta da perspetiva que orienta a posição de J.-A França, particularmente se for forçada a ideia de que o movimento Fauvista marcou de forma expressiva o período de 1905-07, o que poderia representar no caso espanhol um sinal de atraso ou de anacronismo, sem a compreensão teórica do movimento.

Resumindo, Gaya Nuño, investe em estabelecer, de acordo com, padrões do seu tempo, padrões pessoais e por vezes até sentimentais, quais foram as mais importantes/relevantes, obras, artistas, movimentos, promovendo um ajuste histórico que rejeita como errada, a opinião do público e da crítica que não souberam avaliar em tempo correto as "melhores" obras. A metodologia que Gaya Nuño utiliza, ainda que bastante questionável pela componente intuitiva, é uma forma autónoma de encarar a história, e permite sobretudo a consideração e valorização de obras, pautadas por um desenvolvimento nacional, ainda que informadas sobre o plano internacional.[252]

---

[251] *Idem, ibidem*, p. 354

[252] Como esclarece Jesús Pedro Lorente, existem fortes proximidades entre o discurso de Gaya Nuño e o Historiador de Arte e Presidente da AECA, Camón Aznar. Ambos são marcados por uma liberdade que reúne o olhar sobre vários campos artísticos, mas também pelo nacionalismo que condiciona a historiografia no período Franquista. Cite-se, "Y ese amplio concepto de crítica de arte –también muy extendido en Italia entre los admiradores de Benedetto Croce–, lo compartió Camón con muchos

A escolha do caso espanhol e particularmente de um autor como Gaya Nuño não é gratuita. Outros autores foram considerados[253], mas nenhum permitia estabelecer uma relação tão direta. Repare-se que o conjunto das duas obras citadas, acompanham uma cronologia semelhante à estudada por França em Arte em Portugal no século XIX e XX; coincidindo que Gaya Nuño e França publicam individualmente em 1966 uma obra sobre o século XIX e com uma diferença de três anos, França é o primeiro a escrever sobre o século XX. Não se trata no entanto de encontrar um modelo; como já afirmou várias vezes, o autor defende uma posição singular e autónoma, corroborada pela raridade ou inexistência de obras exclusivamente dedicadas ao século XX à data da sua publicação (1974).

Mas outras visões, relações e opções são possíveis. Destaca-se no caso francês a *Histoire de la peinture française*, publicada em 1955, sobre a coordenação de Pierre Francastel, colaboração de Gallienne Francastel, e com um anexo de dicionário biográfico de pintores desde a idade média até a arte moderna por Maurice Bex. Dividida em duas partes, a primeira: Idade Média ao fim do século XVIII, a segunda: o século XIX e XX; e restringida à pintura, a obra foge ao formato das artes maiores, privilegiando um campo que é analisado em profundidade (na relação com a sociedade). Apostando na sistematização da pintura Francesa de um período alargado e seguindo a procura dos modelos e momentos criativos fundamentais, a parte dedicada ao século XX não ultrapassa as primeiras três décadas do século XX. É no entanto necessário frisar que como capital artística, a arte francesa deste período foi alvo de vários estudos exteriores, caso semelhante ao interesse historiográfico internacional pela produção artística italiana Renascentista e Barroca.

Com algumas semelhanças, em Itália, Corrado Maltese (1921-2001), aluno de Lionello Venturi[254]publica em 1960 *Storia Dell'arte in italia 1785-1943*. Em comum a

---

miembros de AECA, en particular, como ya queda dicho, su colega y amigo Juan Antonio Gaya Nuño." Cf. Jesús Pedro LORENTE, "Camón Aznar como crítico y presidente fundador de la AECA", in http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=620, 23/09/2012

[253] Trabalhando num período semelhante: Juan José Martín González (que foi inclusive académico de Belas Artes em Lisboa) publicou em 1978 *Historia del arte. Tomo II, Arte moderno y contemporáneo*, Madrid, Gredos, 1978. Fernando Chueca Goitia para o caso da arquitectura e Pérez Sánchez na pintura, ocuparam-se principalmente da história da arte moderna, do século de Ouro espanhol. Mais tarde destaca-se Antonio Bonnet Correa e outros nomes ainda actuais: Antonio Borras Gualis, Carlos, Rodríguez de Ceballos, Joaquim Yarza, Fernando Marías, Fernando Checa, Bango Torviso, Valeriano Bozal, Juan Antonio Ramírez.

[254] Lionelo Venturi (1885-1961), Professor de História da Arte; especialista em Arte renascentista italiana, também trabalhou sobre o século XIX e início do século XX. Lecionou desde cedo na

obra de Francastel e a de Maltese partilham a abordagem do século XX inserido num estudo de continuidade temporal alargada, ou seja a longa duração. Repare-se que naturalmente, a ideia de século ainda não é formulada, sendo privilegiada uma noção de modernidade.

Finalmente no caso Inglês dois exemplos são elucidativos. Em 1962 é publicada a obra *British Art Since 1900: an anthology*, de John Rothenstein[255]. Escreve o autor, no texto que antecede a reprodução de várias obras: "There exists, so far as I am aware, no Picture-book of British art of the present century."[256]. Não se tratando de uma obra de sistematização comparável à de J.-A. França, o estudo assume em primeiro lugar o interesse de divulgação associado à imagem. A primeira resposta a esta necessidade seria assinada por Dennis Farr[257] em 1978, numa publicação intitulada *English Art 1870-1940*, décimo primeiro volume da coleção The Oxford History of English Art. Sobre os limites cronológicos da sua obra diz o autor:

> "I have followed the example of the author of the immediately preceding volume in deciding to limit myself to a span of seventy years. I have grouped painting, sculpture, and the graphic arts together, but the decorative arts belong whit architecture and are discussed in that context."[258]

---

universidade de Turin, apresentando inicialmente influências de Benedetto Croce, e mais tarde de Riegl e Wölfflin. Na sua obra destaca-se *Storia della critica d'arte/ History of art criticism*, publicada no ano de 1936 em inglês e só posteriormente em francês e italiano, Cf. "DICTIONARY of Art Historians: Venturi, Lionelo", in http://www.dictionaryofarthistorians.org/venturil.htm 29/06/2012

[255]John Rothenstein. (1938 - 1964) Historiador, crítico, diretor da Tate, e entusiasta da arte produzida no século XX. Lê-se na biografia disponibilizada pela Tate: "The longest serving Director to date, Rothenstein's role was pivotal in 'dragging the British art world screaming and kicking into the twentieth century', as his obituary in *The Independent* stated. When he took over the directorship in 1938 the Collection did not represent much of what was happening in contemporary British art. Rothenstein set about rectifying this and in spite of all the financial difficulties he faced, he added a great number of works by modern British artists including Stanley Spencer, Henry Moore, Francis Bacon and Lucian Freud to the Collection. He also strengthened the modern international collection by acquiring important works by European artists notably Picasso and Matisse, as well as paintings representing the new wave of American abstract art.", "ARCHIVE Journeys: Tate History: Sir John Rothenstein", in http://www2.tate.org.uk/archivejourneys/historyhtml/people_dir_rothenstein.htm, 16/05/12

[256] John ROTHENSTEIN, *British art since 1900: an anthology*, Londres, Phaidon Press, 1962, p. 1

[257] Dennis Larry Ashwell Farr, (1929-2006). Historiador de arte e Diretor de museus. Desempenhou os cargos de: "Assistant Witt Librarian, Courtauld Institute of Art 1952-54, Director, Courtauld Institute Galleries 1980-93; Assistant Keeper, Tate Gallery 1954-64; Curator, Paul Mellon Collection, Washington DC 1965-66; Senior Lecturer in Fine Art, and Deputy Keeper, University Art Collections, Glasgow University 1967-69; Director, City Museums and Art Gallery, Birmingham 1969-80; President, Museums Association 1979-80; Chairman, Association of Art Historians 1983-86; General Editor, Clarendon Studies in the History of Art 1985-2001;", Michael KAUFFMANN, "Dennis Farr – Obituaries – News – The Independent", in http://www.independent.co.uk/news/obituaries/dennis-farr-428324.html, 16/05/2012

[258] Dennis FARR, *English art, 1870-1940*, Oxford, Clarendon Press, 1978, p. X

Dividido em seis partes, respetivamente: Part One: Painting and sculpture 1870-1900; Part Two: Architecture and decorative arts; Part Three: Painting and sculpture 1900-1930: Part Four: Architecture and design 1920-1930; Part Five: The modern movement in England; Part Six: Patronage and collecting 1870-1940; o caso Inglês merece alguma atenção na relação entre desenvolvimentos internos e externos.

Longe da realidade portuguesa, os contactos entre artistas ingleses e franceses na segunda metade do século XIX, considerando especificamente a permanência de franceses em londres[259], foi bastante elevado. Não obstante o ambiente propício, John Rothenstein e Dennis Farr partilham a ideia de que existiu uma resistência por parte do público britânico em compreender e desenvolver as manifestações artísticas[260] de 1900. De acordo com Farr, o problema estendia-se aos artistas, cabendo um papel pioneiro a Roger Fry com a realização de duas exposições:

> "A few English artists were aware of the startling events taking place in Paris and Munich in the first decade, but it was not until Roger Fry organized his two exhibitions of Post-Impressionist painting in 1910 and 1912 that the revolutionary works of Seurat, Van Gogh, Gauguin, Edvard Munch, and Cézanne, of Matisse, Braque, Picasso, and Kandinsky, became known to a wider English public." [261]

A influência dos pós-impressionistas e outros artistas, veiculadas pelo gosto de Roger Fry, fornecem um esteio de desenvolvimento conduzido e forçado, que deixaria marcas na transformação do panorama artístico Inglês. No entanto seria com os chamados "*English Futurists and the Vorticists"* que o corte académico se tornara evidente. Avançando no tempo, outro momento significativo é sublinhado pelo autor:

> "The English *avant-garde* of the 1930s certainly benefited from the radical deference of approach and method which separated the constructivist wing, led by Ben Nicholson, and the Surrealists grouped around Paul Nash. As we shall see, however, the arrival in London of a number of distinguished refugee artists and

[259] "A long succession of French painters came to England: Legros, who remained to became a British citizen, in 1863, Manet in 1868, and Fantin-Latour in the following year, while Monet, Sisley and Pisarro spent considerable periods here, where they painted many pictures of English subjects. Degas, Renoir, Toulouse-Lautrec, Gauguin, Van Gogh (before he began to paint) and Maxililien Luce were also visitors in England.", Jonh ROTHENSTEIN, *op. cit.*, 1962, p.4

[260] "The obstinate failure of comprehension had baleful consequences for the arts in Britain. A public which as late as 1905 had mistaken the great painting of the age for an ephemeral aberration – paint-ing which had long been collected and honoured abroad, and long ceased to be thought of as revolutionary – was pitifully unprepared to understand the successive revolutionary movements which broke like waves upon the English shore.", *Idem, ibidem*, p. 5

[261] Dennis FARR, *op. cit.*, 1978, p. 189

architects transformed the scene and purged us of any lingering traces of provincialism."[262]

A transformação operada do exterior para o interior é na leitura de Farr um fator determinante, que não invalida a qualidade nacional. Expressivamente a sua obra é marcada por motores de alteração históricos, articulados ao contexto internacional. Lembre-se que, a importância artística Inglesa no século XX, apesar de constante, só se destaca definitivamente no pós-segunda Guerra Mundial e particularmente na década de 60.

Terminando esta tentativa de inquérito, é possível afirmar que as primeiras histórias da arte com vocação nacional, dedicadas cronologicamente à ideia de século XX são realizadas na segunda metade do século e que se generalizam a partir da década de 70. Necessário será frisar que o formato era pouco praticado, quer pela proximidade temporal, quer pelo facto inevitável de o século se encontrar em decurso. A obra de J.-A. França assume portanto um carácter pioneiro, que, pela pesquisa que foi possível realizar, não conhece muitos precedentes.

Não obstante, o movimento parece acompanhar a crescente publicação nos anos sessenta de um conjunto histórias da arte gerais ou universais, das quais se destacam: *The Social History of Art* de Arnold Hauser (1962); *History of Art: A survey of the major visual from the dawn of history to the present day*, assinado por H. W. Janson e Dora Jane Janson (1963); The Story of Art, E. H. Gombrich (1967), *L'arte Moderna* 1770/1970, Giulio C. Argan (1970). Como opção ao formato autoral, os dicionários estão também em atualização, reunindo os mais importantes especialistas da época, citem-se: *The Book of Art: A pictorial encyclopedia of painting, drawing, and sculpture*, (1967) no qual J.-A. França colabora no quarto volume com uma parte sobre a arte portuguesa; ou *Histoire Générale de la peinture,* onde se destaca a participação de Pierre Francastel, como organizador do 2.º volume sobre a Idade Média (1968).

Pergunta-se então o que relaciona os exemplos acima abordados. Sobre o século XX, sublinha-se o coincidir da estrutura subdividida nas categorias da pintura, escultura e arquitetura; e a divergência na escolha de balizas cronológicas, que oscilam entre a viragem cronológica do século e o recuo a cerca de meio século ou mais. Entre outros

[262] *Idem, ibidem*, p. 275

fatores, parece necessário destacar as implicações que decorrem das diferentes ideias e posicionamentos face ao contexto nacional e internacional.

Propõe-se portanto retirar deste inquérito duas questões para aprofundamento: em primeiro lugar as *artes maiores* e em segundo o *contexto*, entendidas como fundamentais na construção da História da Arte.

Regressando à obra de J.-A. França, a pintura, escultura e arquitetura, hierarquia respeitada[263], ou melhor, não contestada por J.-A. França, encontra-se em consonância com os restantes autores acima citados. Com raras exceções, cabendo à ilustração o maior protagonismo (cartazes e revistas, magazines[264]), pouca atenção é dedicada às áreas artísticas consideradas secundárias, decorativas, ou ornamentais havendo inclusivamente uma intenção depreciativa, na utilização de certas palavras. Como informa Joana Cunha Leal:

> "O termo decorativo vem, na tradição historiográfica de J.-A. França, impregnado do sentido pejorativo que o projecto da Arquitectura Moderna muito contribuiu para consolidar, mas que sobressai, logo em 1912, na versão que Gleizes e Metzinger dão do próprio cubismo, ao tomar o trabalho decorativo como antítese da pintura.".[265]

Problema recorrente, a difícil valorização do estudo das artes menores, encontra nas palavras de Alois Rigel (1858-1905), eminente teórico da Escola de Viena, um momento fundamental de abertura no estudo fecundo dos motivos decorativos. Escreveu o autor em 1893 na obra *Stilfragen*:

> "Even though the principle task of historical and art historical research is usually to make critical distinctions, this book tends decidedly in the opposite direction. Things once considered to have nothing to have nothing in common will be connected and related from a unified perspective. In fact, the most pressing

[263] Sobre a questão das artes maiores e menores, cite-se ainda o texto fundamental de D. Preziosi e o seu comentário relativamente à organização da coleção do Fogg Museum: "Further divisions in the colection were made accordind to major arts (painting, sculture, architecture) and minor arts (book illumination, luxury domestic and ceremonical objects, jewellery, and so on). The system is still replicated with essentially minor variations in most art historical collactions today.", Donald PREZIOSI, *The question of Art History, In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006, p. 34

[264] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, pp. 78-82

[265] Joana Cunha LEAL "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo), p.8

problem that confronts historians of the decorative arts today is to reintegrate the historical thread that has been severed into a thousand pieces."[266]

Promovendo uma revisão disciplinar, a ideia de incorporar numa perspetiva única a arte decorativa, abre uma série de possibilidades que, na obra de França surgem por vezes truncadas. Exemplo paradigmático é o caso do Design do qual se elege a *art déco*. Como recurso para a discussão, destaque-se aqui o trabalho de Rui Afonso Santos *Os Anos 20: Continuidade e Ruptura*[267], um dos autores que mais tem estudado a história do Design português, na relação que estabelece com as artes plásticas e com o modernismo. Unânime é a afirmação:

"A todas [as exposições] presidiu a miragem da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes,* realizada em Paris em 1925, divulgadora universal do estilo *art déco*, que fundia referências várias, das tendências geométricas da secessão vienense, do fauvismo, do cubismo e até do classicismo, numa afirmação da supremacia cultural francesa e promoção das suas indústrias artísticas."[268]

A questão da *art déco*, assume neste plano um interesse particular pela rapidez com que encontra expressão em território português nos anos 20. Vários são os exemplos que se estendem desde a decoração de cafés, exposições e stands, arquitetura, moda, pintura, desenho e escultura, teatro, ballet. Para além da exposição Parisiense, visitada por António Soares e Paulino Montês, outros fatores influíram na acelerada divulgação e expansão do movimento em Portugal. Escreve Rui Afonso Santos:

"Mas este gosto tinha chegado directamente a Portugal pela via de Franz Torka (1888-1953) - arquitecto e decorador vienense, discípulo de Otto Wagner e Friedrich Ohmann -, que em 1920 se instalou em Lisboa ao serviço dos Grandes Armazéns Alcobia como director técnico e artístico das suas lojas e fábricas."[269]

Sobre o mesmo tema, cite-se ainda Ana Tostões que encara "o fenómeno «arte nova» (…) como uma manifestação de transição que lançou as sementes para o futuro

[266]Alois RIEGL, (coord. David CASTRIOTA, introd. Henri ZERNER, trad. Evelyn M. KAIN), *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992, p. 12
[267] Cf. Rui Afonso dos SANTOS, "O Design e a decoração em Portugal, 1900 -1994", in AAVV (dir. Paulo PEREIRA), *op. cit*., 1996, pp. 437-505
[268] *Idem, ibidem*, p. 448
[269] *Idem, ibidem*, p. 452

movimento modernista dos anos 20." e que "articula a passagem para o gosto *art déco"*[270]

Ciente deste cenário, que relata brevemente[271], para J.-A. França, "O gosto «arts déco»" (…), "com seus tiques gráficos e seus luxos mundanos, estava, bem entendido, presente nestas realizações que constituíram uma espécie de desinência provinciana, menos exagerada que timidamente hesitante."[272]

Como expressão decorativa, a *art déco* surge aqui, relacionada com uma vontade de fuga ao provincianismo, mas, paradoxalmente, acentuando-o e assim assegurando uma relação negativa entre as partes. Regressando ao ensaio já citado de Joana Cunha Leal, procura-se por analogia aprofundar este ponto. Escreve a autora sobre a utilização do termo decorativo, associado por França a um "deslizamento de funções" na análise da obra de Amadeo Sousa-Cardoso:

> "Semelhante deslizamento é equacionado no âmbito de uma moldura crítica talhada não só para distinguir a função estrutural da decorativa (i.e. suplementar, adicional), mas também para valorizar a primeira e desvalorizar a segunda, numa elaboração discursiva que joga a lógica bipolarizadora de oposições "clássicas" como precisamente profundo/superficial, estrutural/decorativo (ou ornamental) ou original/cópia (e que se estende ainda, noutros contextos, por exemplo, à distinção entre forma/matéria ou forma/conteúdo)."[273]

De acordo com esta leitura, reforça-se a ideia de que, reduzida a "tiques" ou "luxo", a *art déco* não alcança para J.-A. França um lugar próprio. Suplementar e adicional, para o autor, a *art déco* não apresenta as características estruturais necessárias para configurar um movimento/estilo digno de atenção. Forçosamente, este ponto leva à apreciação negativa de artistas que se vincularam mais diretamente a esse "gosto". Escreve o autor sobre a pintura dos anos 20:

> "Do lado da pintura vimos também que a definição estética é irregular – entre o gosto algo «arts déco», expresso em capas de magazine, passáveis à pintura, com sua graça ou seu mundanismo, ou ligado, mais solidamente, quando os pintores podem recusar-se a outro ofício, à lição de Cézanne. Soares e Barradas e Dordio ou

[270] Ana TOSTÕES, *op. cit.*, 1996, p. 516
[271] Nas páginas 86 e 87, a *art déco* é abordada sumariamente, mas outras referências são realizadas ao longo da obra.
[272] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p.86
[273] Joana Cunha LEAL, "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo), p.9

> Manta representam respectivamente as duas situações – que na pintura e nos desenhos de Almada e na pintura de Viana, durante os mesmos anos 20, atingem, respectivamente também, os seus pontos mais elevados. Os valores que Amadeo representou não teriam lugar aqui."[274]

De acordo com o paradigma moderno[275], aqui veiculado pela raiz formalista, nem o gosto déco nem as capas de magazines podem alcançar o mesmo valor que a pintura sobre tela. Obedecendo a uma hierarquia rígida, na obra de França o adjetivo "mundano" é associado a uma assimilação superficial/decorativa das propostas artísticas, reduzindo finalmente o trabalho de Soares ou Barradas a um lugar secundário.

Contrariando esta ideia, Rui Afonso Santos refere-se à *Art déco* com o "primeiro estilo global e universal que o Mundo conheceu" (…) " alargando-se a todas as expressões artísticas e a todos os aspetos da vida quotidiana e expandindo-se, ao longo dos Anos 30, dos horizontes franceses ao resto da Europa, Estados Unidos, América do Sul, África, China, Austrália e Japão."[276]. Esta visão fica patente na exposição que comissaria no Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, *"O Modernismo Feliz: Art Déco em Portugal, Pintura; Desenho; Escultura, 1912-1960"* onde defende "uma releitura renovada e inovadora do nosso fenómeno Modernista".[277]

Passando ao segundo ponto e de acordo com a base teórica defendida por J.-A. França, relembre-se a importância do conhecimento histórico-social ancorado no contexto de produção, exposição e receção. Como se tentou evidenciar, é fundamentalmente a partir de uma definição de marcos contextuais e da autonomização do valor significante das "décadas", que o autor estrutura capítulos (Livres, Humoristas, Modernistas, anos 20, anos 30, etc), sendo que esse contexto antecede em regra as observações sobre artistas e obras (capítulos monográficos e de geração). Internamente,

---

[274] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p.132

[275] Cite-se ainda o ensaio de J.C. Leal: "Como é reconhecível, encontramos aqui as bases do paradigma epistemológico moderno, a partir do qual se consolidou a base valorativa da crítica e da historiografia da arte ao longo de praticamente todo o século XX (cf. Krauss, 1985 e 1996). Encontramos também, como seria de esperar, o essencialismo e o pressuposto de auto-referencialidade centrais para a crítica modernista que colocou a abstracção como destino maior da história da pintura (no discurso de França, não obstante, não encontramos a noção greenberguiana central da especificidade do *medium*).", Joana Cunha LEAL, *op. cit.*, 2012, p. 17

[276] Rui Afonso dos SANTOS, "O Modernismo Feliz: Art Déco em Portugal: Pintura, Desenho, Escultura 1912-1960", in http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1327, 22/06/2012

[277] *Idem, ibidem*

também cada capítulo é definido primariamente em função de dados contextuais, sublinhe-se de base literária, que posteriormente integram a abordagem de obras.

Neste sentido torna-se necessário aprofundar o conceito de contexto. Elemento central no desenvolvimento de análises historiográficas de enfoque social, entenda-se aqui a história social da arte e a sociologia da arte (mas não só), o contexto tem configurado uma parte do conhecimento artístico sobre o qual se pressupõe ser possível atingir com alguma facilidade a realidade/verdade.

A problematização do conceito de contexto, realizada por Mieke Bal e Norman Bryson[278] surge aqui como um contributo fundamental para esta discussão. Partindo de uma posição semiótica, útil a várias áreas do conhecimento, a dupla aponta para as implicações do conceito na construção da história da arte:

> "Context, in other words, is a text itself, and it thus consists of signs that require interpretation. What we take to be positive knowledge is the product of interpretive chose. The art historian is always present in the construction she or he produces."[279]

De acordo com a afirmação, considera-se portanto que o contexto – em toda a sua amplitude – traçado por J.-A. França em *A Arte em Portugal no Século XX,* deve ser chamado à discussão como elemento construído pelas escolhas que o próprio realiza, ou seja pela inclusão de uma visão seletiva pessoal e necessariamente parcelar. Não se trata de uma questão depreciativa, mas antes uma realidade constatada nas ciências sociais por Durkheim e Mauss desde o início do século XX, como já se referiu.

Seguindo ainda o mesmo artigo, a divisão entre "text" entenda-se aqui obra, e "context" entenda-se o que contém/enquadra a obra, deve ser considerado um movimento fundamental. O corte entre os dois é essencialmente o elemento que cria um discurso e que determina a ordem de explicação[280].

Ao defenderem a posição de que uma obra não é singular, mas antes composta por signos e estruturalmente interativa na relação com diferentes espectadores e em tempos

---

[278] Mieke BAL, Norman BRYSON, "Semiotics and Art History", in *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº.2, Junho 1991, pp. 174-208

[279] *Idem, ibidem*, p. 175

[280] "The stroke dividing "text" from "context" is the fundamental move here, which semiotic analysis would criticize as a rhetorical operation. From one point of view, as Derrida has argued, this cut is precisely the operation that establishes the aesthetics as a specific order of discourse. From another point of view, the cut (text/context) is what creates a discourse of art-historical explanation; it is because the blade can so cleanly separate the two edges, of text and context, that one seems to be dealing with an order of explanation at all, with explanation on one side and *explanandum* on the other.", *Idem, ibidem*, p. 179

e lugares diferentes, a dupla propõe uma inversão do movimento que configura a análise contextual de uma obra:

> "The idea of convergence, of causal chains moving toward the work of art, should, in the perspective of semiotics, be supplemented by another shape: that of lines of signification opening out from the work of art, in the permanent diffraction of reception."[281]

Em causa está a ordem de um determinado procedimento. Discute-se portanto as consequências da construção autónoma do contexto e portanto do significado, ao qual se acrescenta posteriormente a imagem que ganha diretamente uma leitura. A proposta semiológica de Mieke Bal and Norman Bryson incide fundamentalmente na inversão deste ponto:

> "The idea of "context" as that which will, in a legislative sense, determine the contours of the work in question is therefore different from the idea of "context" that semiotics proposes: what the latter points to is, on the one hand, the unarrestable mobility of the signifier, and on the other, the construction of the work of art within always specific contexts of viewing."[282].

Seguindo este argumento, vários elementos contextuais podiam agora ser colocados em causa. A título de exemplo, poder-se-ia questionar a *ideia* de centro-Paris e periferia-Portugal (a que mais tarde se regressa); a fundação da I Republica marcada no discurso de França pela falência em alterar o gosto oitocentista, ou a *receção*, materializada na insistência em reproduzir opiniões de época que raramente são atualizadas no tempo em função de um novo espectador e de um novo contexto.

Elege-se no entanto a própria forma como o contexto assume um peso preponderante na construção dos capítulos, logo do significado artístico. Relembre-se agora a atenção dedicada à explanação da proposta teórica de J.-A. França, no texto *O «Facto Artístico» Na Sociologia da Arte.* Escreve o autor:

> "O *facto artístico* é um fenómeno ao mesmo tempo composto e orgânico, a obra mais as suas condições de criação (ponto A), a obra mais as sua condições de difusão (pontos sobre a linha A-B), a obra mais as suas condições de consumo (pontos B, B', B''…) – dado que o consumo, como a difusão, não se satisfazem de uma única vez e encontram muitos momentos diferentes no curso da sua

[281] *Idem, ibidem*, p. 179
[282] *Idem, ibidem*

> trajectória. Mas é sempre a obra *mais* qualquer coisa, num processo infinito ou infinitivo: a «significação» é um fenómeno permanente, jamais concluído, se bem que muitas vezes retirado durante a sua história em períodos de esquecimento; para repartir depois, sofrendo mutações sucessivas do «ver» possível, de que é interessante estudar as circunstâncias e os ritmos. Um objecto de civilização vive as suas conjunturas: a sociologia dos objectos de civilização revela-as, na diligência descontínua que é a sua.".[283]

Seguindo esta linha de pensamento, a proposta de J.-A. França parece coincidir em vários pontos com a proposta avançada por Mieke Bal e Norman Bryson. Evidencia-se a insistência na obra ou "facto artístico" como ponto de partida para o estudo das condições de criação, difusão e consumo em vários momentos diferentes. Acresce a esta ideia a forte crítica que o autor realiza no prefácio de *Arte em Portugal no Século XIX*, à historiografia em geral, observando uma "deficiência de método, vinda duma deficiência de formação: os historiadores revelam-se vezes de mais indiferentes aos documentos artísticos, não dispondo dos meios de análise necessários, ao nível da ciência estética ou, até, ao nível da sensibilidade."[284]

O melhor caminho, passa nas palavras do autor, pela história sociológica da arte, que "não poderá ignorar a dimensão específica da própria obra de arte" recorrendo como já se referiu, à crítica de arte "aplicada diretamente à obra, sustentada pela sua análise"[285], permitindo distinguir modelos estruturais e definir séries.

Olhando para os capítulos: *O Neo-Realismo* e *O Surrealismo*, coloca-se finalmente em causa a aplicação prática da proposta teórica-metodológica de J.-A. França. Semelhantes em desenvolvimento e relacionáveis entre si pela simultaneidade histórica, os dois movimentos são apresentados com recurso a uma forte contextualização.

Afirme-se desde já que em nenhum dos casos, (facto que se estende à obra em geral) o estudo parte de um olhar aplicado diretamente sobre as obras, mas antes por uma aproximação à ideologia, ao pensamento, aos textos, às exposições, aos artistas e no final da cadeia, às obras.

---

[283] J.-A. FRANÇA, *Indefinições de cultura: Textos de cultura e história, artes e letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997, p. 105
[284] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, Lisboa, Bertrand Editora, 3.ª edição, 1990, p. 9
[285] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, p. 11

Privilegiada, a polémica entre os dois movimentos ocupa grande parte dos capítulos que só pontualmente insistem na dimensão específica da obra de arte. Acentuando o desacordo ideológico e a dimensão ativista de cada movimento, J.-A. França descura as especificidades formais, limitando-se a um relato de querelas. Os termos da questão são resumidos pelo autor no final do inquérito ao neorrealismo:

> "«Tema» e «acção» eram, porém, preocupações fundamentais de outra corrente que já vimos opor-se ao neo-realismo ou dele receber ou herdar artistas e poetas, desde 1947: o surrealismo, segundo painel da reacção histórica e ideológica que a «terceira geração» nascente opunha à «segunda»"[286].

Num discurso marcado por antíteses, o autor aproxima-se, arriscadamente da narração histórica. Aqui, entra também em jogo o facto de J.-A. França ser já um interveniente no campo artístico e crítico de arte nos anos 40 e 50. Estruturalmente, a importância da obra/facto artístico, parece relegada para um papel secundário, submetida à ação dos intervenientes, condicionada e reduzida à tão criticada posição de um reflexo social. Assim, o valor dos dois movimentos é disputado no plano das atividades, elegendo-se o que, na visão do autor, alcançou mais liberdade imagética e eficácia na contestação face ao regime e à política cultural do Estado Novo.

Procedendo a um movimento inverso ao proposto por Mieke Bal e Norman Bryson, na obra de J.-A. França, o contexto e significado apriorístico, é construído com base em factos históricos, fundamentalmente fontes literárias, ou seja imprensa, textos de artistas, literatura de época, manifestos ou declarações. Posteriormente é então estabelecida uma cadeia de relações que se fazem corresponder às obras, elencando uma preciosa inventariação de obras, destacadas pelo tema e algum breve apontamento formal. Raramente J.-A. França aposta na análise detalhada, dir-se-ia na análise aprofundada da obra, empreendimento que fica maioritariamente relegado para capítulos monográficos.

[286] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 255

III Parte

III.1. As Gerações

> "Ao longo do período tratado no presente inquérito vêem-se intervir três gerações de artistas, e despoletar já uma «quarta», que terá papel nos anos 60. A «primeira» começou a agir nos anos 10 e actuou nos seguintes, sobretudo no decénio de 20, com maior ou menor impacte; a «segunda» surgiu nos anos 20-30, a «terceira» já nos anos 40. Não restam dúvidas sobre a distinção semântica que entre elas se possa estabelecer, em apoio de uma cronologia de base – mas não pretende o autor (como já algures explicou) reduzir a história a uma articulação de gerações. A classificação (que tem sido largamente adaptada pela crítica) é sobretudo operacional e visa apenas ajudar a descobrir a sucessão dos sentidos dessa mesma história, ou, melhor, uma «sucessionabilidade» - isto é, o carácter sucessório que lhe cabe, paralelo ao carácter cronológico."[287]

Como se verificou no capítulo anterior, o conceito de geração assume na obra de J.-A. França um papel estrutural que orienta uma divisão tripartida associada a conjuntos de décadas e portanto a uma distinção cronológica entre artistas. Não se trata de uma terminologia nova no discurso do autor que**,** em 1960**,** propõe na introdução da obra *Da Pintura Portuguesa*: "a divisão dos pintores (e dos artistas portugueses, de um modo geral) dos últimos cinquenta anos, em três gerações"[288]. Na mesma obra, a primeira nota de rodapé remete o leitor para uma recolha de artigos onde o autor já usava o termo de geração, datando o primeiro de 1946.[289] Entre outros textos, a designação pode também ser encontrada na obra *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, resumo da tese *L'Art dans la Sociéte Portuguese au XXe Siècle,* apresentada em 1963 em Paris[290].

---

[287] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX, 1911-1961*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009, p. 15
[288] *Idem*, *Da Pintura Portuguesa*, Lisboa, Ática, 1960, p. 7
[289] Cf. nota 1, "Em 1946: «Notícia e panorama actual da pintura portuguesa» que saiu não sei em qual jornal brasileiro; em 1952: «Nota informativa sobre a nova pintura portuguesa», na «Seara Nova» n.º 1226/27, de Junho; em 1953: no «Brilan de L'Art Actuael», «C.P», de 22-21 (depois inserido no volume II de «Estradas Largas»); em 1956: «Situation actuelle de la peinture portugaise», em «I 4 soli» n.º 3-4-III, Milão, Maio-Agosto; em 1957: «Sobre a mais nova pintura portuguesa», no «Jornal do Brasil», de 13-6, Rio de Janeiro; e no catálogo da representação portuguesa à IV Bienal de S. Paulo (este transcrito em «E.S. P.»); em 1959: numa conferência na Escola de Arquitectura da Baía, Brasil, em Outubro; e «La jeune peinture portugaise», em «Aujourd'hui» n.º 24, Paris, Desembro." *Idem, ibidem, p.279*
[290] Como se refere mais à frente, é de acordo com a ideia de geração que o autor define nesta obra dois momentos de destaque, um associado à «primeira geração» e o segundo à «terceira geração».

Contudo, a primeira tentativa de definir os parâmetros pelos quais se caracteriza uma geração foram expressos, como indica o autor[291], num artigo publicado n'O Comércio do Porto a 13.03.1956 e intitulado *Uma Nova Geração*. Defendendo a existência de uma terceira geração de artistas em Portugal durante o século XX, neste artigo J.-A. França pressupõe duas gerações anteriores – a primeira e percursora: anos 15-20; e a segunda negativamente encarada: anos 30.[292] Com base no "I Salão dos Artistas de Hoje" realizado em 1956 na S.N.B.A, o autor sustenta que apenas os artistas empenhados no presente ou melhor "numa consciência do seu tempo" merecem destaque. Acentuando a necessidade de um compromisso com a modernidade (sublinhe-se a proximidade com a proposta de Baudelaire)[293], são excluídos os artistas que não foram capazes de renovar esse vínculo ou nunca o atingiram: "Artistas de hoje portanto são os de hoje – e uma classificação não pode ser ofensiva para os que nela não queiram caber."[294], afirma o autor.

Aqui interessa retirar uma primeira conclusão. J.-A. França define a geração primeiramente em termos do engajamento que os artistas estabelecem como o seu próprio tempo; ao que acresce a complexa relação entre o período e as idades dos intervenientes na geração. Para o caso da "terceira geração", no mesmo artigo, clarifica o autor:

> "Eis o que é importante saber. A dez anos de distância das primeiras manifestações, tendo passado pelas procuras dos neo-realistas de então, e de outros figurativos, pelas revelações dos surrealistas que anunciaram e propuseram a não-figuração actual – *já tranquilamente pode e deve falar-se em geração*. Dela, os mais velhos já passaram os trinta anos, ou terão quarenta se começaram tarde a pintar, e têm dez anos de trabalho atrás de si, e novos nomes estão sucessivamente a aparecer, interessados em reunir à deles as suas obras. Dez anos constituem uma garantia de seriedade"[295]

---

[291] Cf. nota 443 – Parte I, J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 383

[292] "Algo deverá esta geração às anteriores – mas os seus verdadeiros credores, receio bem que sejam só os meteóricos percursores de 1915 a 20, os homens da «primeira geração». Todas as gerações são ingratas, é claro, para com a geração que as precedeu – mas aos artistas da «segunda geração», dos anos '30 (ai deles), dificilmente se evitará confundi-los hoje com o academismo contra o qual lutaram.", *Idem*, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p. 178

[293] Cf. Catarina CRUA, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011

[294] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1960, p. 175

[295] *Idem*, *ibidem*, pp. 177-8

Compreende-se portanto que a idade dos artistas, mas principalmente a duração da década[296], assume um papel considerável na delimitação da geração que se associa e relaciona com a relevância que os mesmos alcançaram num período também definido. Este formato não é inédito e mais à frente se abordam alguns antecedentes. Antes parece ainda necessário frisar a dimensão valorativa que desde cedo o autor atribui a cada uma das três gerações. Como já se referiu, no artigo *Uma Nova Geração,* esta questão surge levemente enunciada, mas será numa obra posterior que a posição do autor é desenvolvida. Em tom de conclusão, J.-A. França escreve em *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*:

> "…Da exploração na realidade portuguesa do século XX que acabamos de fazer, pelo ângulo, altamente significante e pouco utilizado, da vida artística nacional, podemos concluir pelo enunciado de uma hipótese segundo a qual as duas gerações, ou grupos, «positivos» na criação de objectivos e na definição de factos artísticos, em 1915-1917 e em 1950-1960, cumprem um movimento circular que configura a situação da Nação em relação à arte contemporânea e vice-versa. Diremos então, retomando uma fórmula já algures empregada, que os jovens da «primeira geração» deram a arte moderna a Portugal, enquanto os outros, que connosco estão vivendo, vão dando Portugal à arte moderna."[297]

Estes antecedentes e particularmente a ideia de duas gerações maiores, a de 10 e a de 40-50 aqui alargada até 60, convergem ativamente[298] em *A Arte em Portugal no século XX*, onde as três gerações são enfim delimitadas e desenvolvidas com maior profundidade, representando portanto a maturação da sua teoria. Chegando à obra em foco, cite-se como base já sistematizada, a "definição" que o autor apresenta no índice descritivo para cada uma das três gerações, enumerando, exclusivamente artistas:

> "A «Primeira Geração»: Soares e Barradas, Dordio e Manta, Franco, Diogo e Canto. *Definição da «Primeira Geração». António Soares. Jorge Barradas.*

[296] Uma defesa deste critério pode ser encontrada na tese de Margarida Acciaiuloi, digna herdeira do ensino de J.-A. França. Escreve a historiadora: "O critério corrente dos decénios é uma noção operacional que a História tem muitas vezes adoptado, por razões que mergulham na própria prática da nossa vivência quotidiana. A legitimidade do seu funcionamento e a eficácia da sua aplicação pode não ter sempre reunido consenso, mas a verdade é que é possível atribuir conteúdos bem específicos e precisos a estes tempos cronológicos e neles separar o que os determina e diferencia." Margarida ACCIAIUOLI, *Os Anos 40 em Portugal: O País, O Regime e As Artes «Restauração» e «Celebração»,* Vol. I - Texto, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991, p. I

[297] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 1972, p. 108

[298] A mesma ideia pode ser encontrada no final da obra A Arte em Portugal no Século XX p. 368, mantendo o autor a mesma posição que defendia na tese *L'Art dans la Sociéte Portuguese au XXe Siècle,* apresentada em 1963

Emmerico Nunes. Stuart Carvalhais. Dordio Gomes e Abel Manta. Manuel Bentes e Francisco Smith. Armando de Bastos e Manuel Jardim. Mily Possoy. António Carneiro. Sousa Lopes e Joaquim Lopes. Henrique Franco, Francisco Franco, Diogo de Macedo e Canto da Maia. Delfim Maya, Maximiniano Alves e António de Azevedo."[299]

"A «Segunda Geração»: Os Estatuários. *Francisco Franco. Canto da Maia. Leopoldo de Almeida. Barata Feyo. Alvaro de Brée. Ruy Gameiro. António da Costa e Albuquerque Bettencourt. António Duarte. Martins Correia e João Fragoso. Júlio de Sousa, Euclides Vaz e Joaquim Correia. Manuel Mendes. Hein Semke. O concurso do monumento do Infante D. Henrique de 1957 e o Padrão dos Descobrimentos de 1940. O Cristo-Rei, 1959. Um inquérito em 1957*."[300]

"A «Segunda Geração»: os Pintores, Eloy, Júlio e Alvarez, Botelho e Bernardo. *Definição da «Segunda Geração». Mário Eloy. Júlio. Dominguez Alvarez. Carlos Botelho. Bernardo Marques. Sara Afonso. Ofélia Marques. José Tagarro. Lino António. Augusto Gomes. Tomás de Melo –Tom. Estrela Faria, Magalhães Filho, Manuel Lapa e Frederico George. Luís Dourdil. Luciano Santos. Maria Keil. Guilherme Camarinha e a tapeçaria. António Lino e o mosaico. Paulo Ferreira. Júlio Santos. Guilherme Filipe, Carlos Carneiro, Eduardo Malta e outros. João Carlos. Roberto Nobre. Arlindo Vicente. José de Lemos. Hansi Staël e os estrangeiros.*"[301]

"A «Terceira Geração»: Figurativos e Abstractos. *Definição da «Terceira Geração». Os pintores figurativos: Júlio Resende, João Hogan, Sá Nogueira,Nikias Skapinakis, Alice Jorge e José Júlio. Escolares do Porto e de Lisboa. Desenhadores e gráficos: João Abel Manta e Sebastião Rodrigues. Os abstractos: precursores e acolhimento crítico. Nas «Exposições Independentes» e nas exposições surrealistas de 1949 a 1952. A exposição de Edgar Pillet, 1953. O I Salão de Arte Abstracta, 1954. Críticas e Polémicas. Fernando Lanhas. Nadir Afonso. Jorge de Oliveira e Joaquim Rodrigo. Vespeira, Fernando de Azevedo e Fernando Lemos. Artur Bual e D'Assumpção. António Areal e outros. O grupo «KWY» em Paris e a sua exposição em Lisboa, 1960. A nova figuração, em 1961: Joaquim Rodrigo e Paula Rego. Os escultores: Lagoa Henriques e Gustavo Bastos. Vasco P. da Conceição. Arlindo Rocha. Aureliano Lima e outros. João Cutileiro. Jorge Vieira. Manuel Cargaleiro e os ceramistas.*"[302]

[299] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 466
[300] *Idem*, *ibidem*, p. 467
[301] *Idem*, *ibidem*
[302] *Idem*, *ibidem*, p. 468

Como o próprio autor refere várias vezes, o conceito de geração funciona como um sistema de classificação operacional.[303] A ideia de classificar, própria à sistematização acima transcrita, representa neste enquadramento um dado fundamental da equação, transportando consigo a dimensão de ordenação e a de atribuição de valor[304]. Para melhor situar a necessidade de classificação que o conceito de geração implica, veja-se o que Michel Foucault escreve sobre o tema na sua obra *As palavras e as coisas*: "A história das ideias ou das ciências – designamo-la aqui no seu perfil médio – é objeto, nos séculos XVII e XVIII, de uma curiosidade nova, que a levou, se não a descobrir, pelo menos a dar, uma amplitude e uma precisão até aí insuspeita, às ciências da vida."[305] Este interesse, assim como futuros desenvolvimentos, demonstra o autor, estão directamente associados a uma vontade de classificar os seres vivos e extensivamente o mundo, de acordo com um esquema taxionómico, apropriando a linguagem científica a outras esferas do conhecimento. A classificação, que se pode enquadrar em pressupostos racionalistas, antecede a formulação das grandes histórias positivistas do século XIX[306], orientação que como se pretende mostrar, informa ainda algum discurso académico durante o século XX.

Neste sentido a classificação do tempo e do espaço é central na ativação da própria história, que desenvolveu ferramentas para a sua compartimentação. No "espaço analítico das classificações"[307], a geração aproxima-se do discurso da reprodução e mais significativamente da sucessão, elemento que J.-A. França se empenha em destacar, associando a ideia de geração a uma lógica de «sucessionabilidade». Este tipo de construção discursiva, ancorada na enumeração, sequência e sucessão, encontra-se na base da formulação do conceito de geração usado por J.-A. França, tornado norma na

[303] "A classificação (que tem sido largamente adaptada pela crítica) é sobretudo operacional.", *Idem*, *ibidem*, p. 15

[304] "Classificar, v. t. Distribuir em classes. Pôr em ordem. Determinar as categorias (classes, ordem, família, género e espécie) em que se divide e subdivide (um conjunto). Qualificar. Atribuir valor a: *Classificar um aluno; classificar uma prova de exame."*, José LELLO, Edgar LELLO (ed. literária), *Lello Universal, Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 volumes*, Volume primeiro, Porto, Lello & Irmão editores, 1978, p. 565

[305] Michel FOUCAULT, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1991, p. 175

[306] "A conservação cada vez mais completa do escrito, a instauração de arquivos, a sua classificação, a reorganização das bibliotecas, a introdução de catálogos, de repertórios, de inventários representam, no fim da idade clássica, mais do que uma sensibilidade nova ao tempo, ao seu passado, à espessura da história, uma maneira de introduzir, na linguagem já fixada e nos traços que ela deixou, uma ordem que é do mesmo tipo que a que se estabeleceu entre os vivos. E é nesse tempo classificado, nesse devir quadriculado e espacializado que os historiadores do século XIX tentarão escrever uma história enfim «verdadeira» - isto é, liberta da racionalidade clássica, da sua ordenação e da sua teodiceia, uma história restituída à violência irruptiva do tempo.", *Idem*, *ibidem*, p.181

[307] *Idem*, *ibidem*, p. 199

historiografia portuguesa, e que sustenta também a ideia de exceção e corte (ou seja, os que superam a geração como será o caso de Almada Negreiros).

Seguindo ainda o pensamento de Foucault, centra-se atenção na *Arqueologia do Saber*, obra empenhada em analisar formas discursivas, e neste caso, o próprio sistema pelo qual se formam conceitos e a sua enunciação. Escreve o Foucault:

> "A) Essa organização compreende, inicialmente, formas de *sucessão* e, entre elas, as diversas *disposições das séries enumerativas* (quer seja a ordem das inferências, das implicações sucessivas, e dos raciocínios demonstrativos; ou a ordem das descrições, os esquemas de generalização ou de especificação progressiva aos quais obedecem, as distribuições espaciais que percorrem; ou a ordem das narrativas e a maneira pela qual os acontecimentos do tempo estão repartidos na sequência linear dos enunciados); os diversos *tipos de correlação* dos enunciados (que nem sempre são idênticos ou passíveis de serem sobrepostos às sucessões manifestas da série enunciativa: como a correlação hipótese-verificação; asserção-crítica; lei geral-aplicação particular); os diversos *esquemas* retóricos segundo os quais se pode combinar grupos de enunciados (como se encadeiam, umas às outras, descrições, deduções, definições cuja sequência caracteriza a arquitetura de um texto)."[308]

A caracterização parece adequar-se ao caso de J.-A. França, mas Foucault refere ainda que existem formas de *coexistência*, ligadas ao *domínio da memória*, que assentam em enunciados já formulados, como base de fundamentação justificada pela tradição. Excetuando o refúgio sistemático na imprensa escrita, com enfoque na crítica de arte e cultura, utilizada como recurso retórico formal e substantivo que substitui em alguns casos a formulação direta de um comentário, J.-A. França exclui outro tipo de autoridade histórica que não a epocal.

De acordo com esta ideia, parece então possível considerar os capítulos e o uso extensivo da geração na obra de J.-A. França como uma *lei geral*; ou seja, um dispositivo de sistematização que organiza artistas e acontecimentos num determinado período, recorrendo a um desenvolvimento valorativo decrescente, com apresentação de uma dedução final. A sistematização por geração não invalida a análise particular de casos excecionais, submetidos no entanto à geração. Veja-se como exemplo o caso da "primeira geração", sobre a qual declara o autor:

[308] Idem, *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987, pp. 63-64

> "A «primeira geração» dos artistas modernos portugueses, a que pertencem Amadeo, Santa-Rita, Almada e Viana, é, como todas as gerações, difícil de definir com rigor cronológico. Os quantos pintores mencionados nasceram entre 1881 e 93 e, pelo meio destas datas, ou logo antes ou imediatamente depois, nasceram uns trinta artistas que mais ou menos acamaradaram com eles, já nos anos 10 e no decorrer do decénio seguinte. É esse concurso simultâneo que define operacionalmente a sua geração comum – e, nele, o aparecimento em público antes de 1920. Comprometeu-se essa geração, durante os anos 10, nas primeiras manifestações «livres», «humoristas», modernistas, «fantasistas» ou «futuristas» que, na década seguinte, seriam já continuadas por outros artistas, mais novos, então surgidos a seu exemplo."[309]

Em jogo entram várias premissas identificáveis: a idade de nascimento, a maioridade, o grupo, a receção, as atividades comuns e finalmente a sucessão ou influência do grupo. Dentro da geração são destacados os nomes maiores, líderes da atividade artística, mas o autor alerta que artistas nascidos no mesmo tempo insistiram em valores naturalistas e oitocentistas, razão pela qual são excluídos do seu inquérito.

Complexo e difícil de definir como refere J.-A. França, o conceito de geração tem recebido vários significados e aplicações. Segundo o antropólogo David I. Kertzer, o termo provém da cultura popular e foi incorporado pelo meio científico de forma útil, mas com alguma confusão. Assim, são definidas quatro categorias de geração a saber: "generation as a principal of kinship descent; generation as cohort; generation as life stage; and generation as historical period."[310] (descendência/parentesco; grupo; estádio/etapa de vida; período histórico). Kertzer, informa ainda que vários autores podem utilizar simultaneamente mais do que uma categoria no seu discurso.

Das categorias assinaladas, as que melhor parecem enquadrar o discurso de J.-A. França são as de *geração como grupo* e *geração como período histórico* (cohort; historical period). Segundo Kertzer, a noção de geração como grupo surge , tanto na sociologia como na história **,** associada à sucessão de pessoas que atingem uma determinada idade, assim como à ideia de substituição operada pela geração mais jovem face à mais velha. Neste tipo de utilização, é comum encontrar referências como: primeira, segunda, terceira… geração. No caso da geração como período histórico, o

[309] J.-A. FRANÇA, *op. cit*., 2009, p. 111
[310] David I. KERTZER, "Generation as a Social Problem", in *Annual Review of Sociology*, Vol.9, 1983, p. 126

antropólogo considera que este tipo de utilização é mais comum ao discurso histórico, patente em expressões como: *a geração de 1914*; *a geração anterior à Grande Guerra*. Abarcando vários grupos, a geração histórica é definida por eventos históricos, não invalidando as possíveis relações com o estudo de grupos jovens e adultos.

Remontando à primeira metade do século XX, a questão da geração formulada no sentido que aqui se analisa, encontra fundamentos nos nomes de Karl Mannheim e José Ortega y Gasset. Sobre as características das suas propostas, desenvolve Kertzer:

> "Mannheim wrote that the "sociological phenomenon of generations is ultimately based on the biological rhythm of birth and death" (1952:290). Over time, a succession of waves of new individuals reach adulthood, coming at that time into contact with the prevailing culture and remodeling what they find. This is what Mannheim meant by fresh contact." He identified these waves with generations but distinguished between those individuals whiten such generations who shared a common outlook on the basis of their common experience and those who did not. The former he labeled "generation units."
>
> Ortega y Gasset formulated a similar concept of generation based on the notion that people born at about the same time grow up sharing an historical period that shapes their views. Arguing that generation "is the most important concept in history," Ortega y Gasset wrote that each generation has its "special mission," though this mission might be left "unachieved" (1933: 15,19)."[311]

Das duas perspetivas, que com facilidade se relacionam à proposta de J.-A. França, retira-se a procura do momento em que um conjunto de indivíduos atinge a idade adulta, o momento de contato com a cultura dominante e com um conjunto de ideias partilhadas. Na base, a ideologia dominante, assegura a unidade geracional ou a missão geracional. No entanto este tipo de formulação sofreu uma série de críticas pela facilidade com que serve de ferramenta para dividir sociedades em seguimentos ou agregados.[312]

A falta de fronteiras entre as definições promoveu clivagens, possibilitando no caso de J.-A. França, que os parâmetros pelos quais se define uma geração variem. Assim, importa destacar que ao contrário da "primeira geração" atrás citada, no caso da

[311] *Idem*, *ibidem*, p.127-128

[312] "The polysemous usage of generation came under attack by Ryder (1965), who argued for restricting generation to its kinship descent meaning. (…) Generation, then, is a relational concept bound to the realm of kinship and descent; it is not an appropriate tool for dividing societies into segments or populations into aggregates.", *Idem*, *ibidem*, p. 128

"segunda geração" não emerge apenas um grupo, mas dois, a dos estatuários e a dos pintores. A criação de subgrupos não abrange no entanto a arquitetura que é analisada pela primeira vez, em capítulo individual no mesmo período. Repare-se ainda que a convivência entre os escultores, arquitetos e pintores, bem como a participação em exposições e outras atividades justificaria a ideia de "fresh contact" e "generation units" veiculada por Mannheim. Apesar de serem assinalados nos anos 30 e 40 dois acontecimentos relevantes, nomeadamente a Exposição dos Independentes e posteriormente a Exposição do Mundo Português, que reúnem pintores, escultores e arquitetos, J.-A. França aposta na separação. Sugere-se pois, que para o caso da "segunda geração" o significado de geração como *período histórico* é mais forte do que como *grupo*, permitindo a segmentação de subgrupos, que no entanto partilham as diretrizes de uma época fortemente orientada ideologicamente.

Neste ponto, a posição crítica que J.-A. França mantém em relação à ditadura militar de 1926 e ao regime do Estado Novo, condiciona uma visão negativa da ação destes artistas, relegando o papel da "segunda geração" para um lugar inferior às restantes.[313] No plano da escultura o caso é mais claro. Relativamente aos estatuários, o autor adjetiva a sua produção como "arte de santeiros, de «fazedores de ídolos»"[314] citando Manuel Mendes. Indiscutivelmente, a subsistência de uma estética conotada com o que António Ferro chamou a "idade de ouro" da escultura portuguesa tem um significado digno de análise[315]. A duração, não deve no entanto invalidar a comparação com a escultura oficial de países europeus igualmente submetidos a um regime totalitário, bases para estabelecer relações entre a designada estética do Regresso à Ordem, e a «Geração de Salazar»[316], que nos anos 30 e 40 atinge em Portugal um lugar de destaque, coerente com o panorama internacional.[317]

---

[313] Escreve J.-A. França: "Numa sociedade politicamente adormecida durante vinte anos, desde a revolução de 26, e animada alienadamente na Exposição de 40, a arte satisfez-se nesse adormecimento ou nessa aliaenação – ou deles beneficiou, fornecendo-lhes imagens convenientes.", J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 217

[314] *Idem*, *ibidem*, p. 194

[315] Cf. Margarida ACCIAIUOLI, "Escultura do Estado Novo", in AAVV (Coord. Científica Jorge Ramos de CARVALHO, Sílvia CÂMARA), *Estatuária e Escultura de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005

[316] Designação que J.-A. França utiliza na obra *Memórias para o ano 2000*, quando se refere à "segunda geração" de artistas portugueses do século XX, J.-A. FRANÇA, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000, p. 143

[317] C.f. Roger GRIIFFIN, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan, 2007

Reforçando a dimensão política, também as iniciativas oficiais são associadas a uma estética que diretamente recebe um valor negativo aplicado à geração. Continuando na "segunda geração" sobre os pintores, afirma J.-A. França:

> "Tal como para os escultores, embora em menor grau, a sua classificação tem, para além de razões cronológicas imediatas, outras, de teor tipológico, que os artistas da geração precedente não conheceram, e que se tornaram evidentes no curso dos anos 30, como observamos – dentro de quadros estéticos que, em grande parte, as exposições de arte moderna do SPN/SNI promoveram. Durante algum tempo, pelo menos, alguns deles constituíram, como vimos, a geração «do Resgate», ou «da Ordem»."[318]

A definição de geração densifica-se, para incorporar normas estéticas e a desconfiança face ao comprometimento com as iniciativas do Regime. Valorizados são os que, como Eloy e Júlio se empenham na produção de uma imagem "expressiva" ou "contemplativa" mas crítica. Acima destes só os "pintores que reagiram contra o «establishment» - imediatamente, como António Pedro (1909-1966) e António Dacosta (1914-)"[319] Acresce ainda que vários são os artistas que transitam da primeira para a segunda geração (Eduardo Viana, Emmérico Nunes, Jorge Barradas).

Por fim e chegando à terceira e última geração, vêem-se desaparecer algumas das primeiras normas, como a rede de idades, e os limites tornam-se mais flexíveis. A ideia de oposição entre gerações é ativada no confronto estético e político entre o poder dominante, e um conjunto de grupos jovens. Clarifica o autor:

> "Marcada pelo Neo-Realismo e pelo Surrealismo, entre 1945 e 48, já vimos como se definiu uma nova geração de artistas, a «terceira» do Modernismo português." (…) "Cerca de 1950, porém, a polémica que opusera as duas opções estava esgotada, na medida em que elas próprias perdiam virulência – e então verificou-se um deslocamento dos pólos da discussão, que passou a traduzir-se em termos mais estéticos e menos éticos, primeiro de «realismo» mas em breve de «figuração» ou de «abstracção»."[320]

A "terceira geração", que assume datas diferentes, no artigo *Uma nova geração* e no livro *A arte e sociedade portuguesa no século XX*, é agora limitada e fixada entre a data de 45 estendendo-se até final de 50. Nela cabem artistas de filiações diferentes e a

[318] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 195
[319] *Idem*, *ibidem*, p. 217
[320] *Idem*, *ibidem*, p. 271

escultura tem aqui lugar em conjunto com a pintura. Mais uma vez, a ideia de geração como período histórico, composta por vários grupos é ativada e combinada com a lógica de oposição entre gerações.

Aproximando-se, arriscadamente dos anos 60, no caso da "terceira geração" a dimensão cronista, materializada no relato de um conjunto de detalhes menores, envolve maioritariamente a participação direta do autor. Veja-se como exemplo a atenção despendida na crítica à exposição realizada em 1953 na Galeria de Março onde se expunham guaches e serigrafias de Edgar Pillet. Iniciativa de J.-A. França, o acontecimento reveste-se da importância teórica que a discussão em torno da abstração gerou. Este facto, poder-se-ia dizer, sobrepõe-se de forma negativa e tardia, ao mais relevante e pouco analisado caminho que percorre Fernando Lanhas até à abstração, que já pratica em 42. O mesmo se pode referir sobre a participação de Nadir Afonso na *Galeria Denise René* e no *Salon des Réalités Nouvelles*, com as pesquisas *Espacilimités,* a que J.-A. França dedica menos de 20 linhas já em nota biográfica, valorizando sumariamente um trabalho sobre o qual a falta de distanciamento o impede de perspetivar a mais relevante e internacionalmente bem-sucedida aproximação à arte cinética, operada nos anos 50 por um português.[321]

Não obstante, a lógica binaria de oposição entre grupos perde-se ou é suavizada no final do capítulo e o autor assinala eficazmente os artistas que marcariam a arte portuguesa nos anos 60 e posteriormente, como o grupo KWY, ou Paula Rego e Joaquim Rodrigo. A "quarta geração", que anuncia, fica confinada à sua obra, como uma classificação que não se generalizou no campo da história da arte.

Retomando a proposta avançada por J.-A. França em 1960, conclui-se que se mantêm como elementos comuns nas três gerações acima abordadas a dimensão temporal, ou seja a fixação de um conjunto de artistas, como se citou, a um determinado período histórico e a noção de engajamento artístico e político. Sobrevive portanto a metodologia da sucessão e classificação, como estruturadora do tempo histórico e a valorização ou exclusão associada à representatividade que o autor/crítico atribui.

[321] Sobre o *Espacilimités,* Pedro Lapa afasta as pesquisas de Nadir Afonso da teoria da gestalt que marcou vários artistas ligados à arte cinética e op art, relacionando-o antes com uma pesquisa matemática e a defesa do grau zero da perceção. O autor conclui: "Esta obra singular na sua produção ficará contudo como um exemplo maior no contexto nacional e seria apenas exposta em Paris na Galeria Denise René em 1956 e no Salon des Réalités Nouvelles de 1958.", Pedro LAPA, "A arte cinética em Portugal", in AAVV, *Revolução Cinética*, Lisboa, Museu do Chiado, 2008, p. 50

No entanto as variações que se referiam, minam de certa forma a coerência do projeto e o conceito, ou melhor a classificação de geração que nunca é claramente estabilizada, remete sempre para outros textos anteriores, onde vagamente a mesma ideia é repetida. Mas objetivamente, a geração assume vantagens práticas e com facilidade, qualquer conhecedor médio de história da arte portuguesa do século XX enquadra um artista na sua "respetiva geração", permanecendo a designação ativa no meio académico.

Como consequência, a utilização deste tipo de ferramenta ancorada numa prevalência dominadora da cronologia encerra uma limitação que aprisiona artistas e obras a um tempo de receção e a uma sociedade determinada, que raramente é a da sua assimilação (veja-se a fortuna crítica atual de Amadeo Sousa-Cardoso ou do Futurismo português). Os únicos contatos transgeracionais são de oposição, à exceção de Almada Negreiros que atravessa as três gerações em evolução. Como aspeto negativo, insinua-se a falsa ideia de que indivíduos de uma determinada idade se relacionam apenas com outros de idades semelhantes, ou dentro de uma margem de dez anos. Necessariamente, a geração fixa os artistas e as suas obras a uma cronologia e como vimos a uma ação que recebe um valor, positivo ou negativo.

Reforçando esta linha de ideias, pretende-se agora estabelecer relações entre a noção de geração e o conceito de historicismo. Para tal, surge novamente a necessidade de clarificar a terminologia, já que a discussão em torno do conceito de historicismo tem gerado uma vasta bibliografia em várias áreas, com repercussões até à atualidade.[322] Para tentar esclarecer alguns problemas cite-se o artigo *New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology* de Jürgen Pieters:

> "In English, the conception of "historicism" has been the cause of some ambiguity, to say the least. It is used to describe two blatantly oppositional practices: on the one hand, the speculative and mostly overtly teleological philosophy of history devised, employed, and elaborated by the likes of Hegel, Spengler, and Toynbee – such as in Karl Popper's well-know critique *The Poverty of Historicism*, on the other, the objectivist-reconstructionist work of such practicing historians as Hippolyte Taine and Leopold von Ranke."[323]

[322] Particularmente no campo do designado "New Historicism".
[323] Jürgen PIETERS, "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology", in *History and Theory.* Vol. 39, nº 1, Fevereiro 2000, p. 23

A discussão é ampla e a própria explicação de Jürgen Pieters, remete para a síntese realizada por F. R. Ankersmit em 1995, na qual se encontra uma importante definição de historicismo segundo Mandelbaum:

> "Historicism is the belief that an adequate understanding of the nature of any phenomenon and an adequate assessment of its value are to be gained through considering it in terms of the place it occupied and the role which it played within a process of development."[324]

Como uma das mais adotadas filosofias do pensamento, ou da prática historiográfica,[325] a perspetiva historicista, caracterizada por Mandelbaum, ocupa um lugar central na ideia de geração elaborada e divulgada por J.-A. França e que atrás se tentou clarificar. Como se referiu, a necessidade de classificar, essencial à construção de cada geração, encontra-se diretamente relacionada com o tempo, o local de produção, a receção e o valor que cada artista, acontecimento ou obra, alcançaram num processo de desenvolvimento. A própria ideia de atemporalidade, tema a que se pretende chegar em breve, deriva de uma obrigatória e idealizada ideia de desenvolvimento e evolução, medida por J.-A. França, em função do contexto internacional.

Sobre a permanência da perspetiva historicista no campo da história da arte, Robert Kudielka afirma no artigo *O Olho Invejoso, a crítica de arte e as falácias do historicismo* que :"A ideia da história ser idêntica ao desenvolvimento progressivo é um preconceito tão profundamente enraizado no nosso pensamento que até mesmo o crítico mais sincero pode deixar-se levar pelas falácia que ele próprio notou."[326] Em concordância com a definição de historicismo já avançada, escreve Kudielka que, mesmo não tendo criado a ideia de desenvolvimento progressivo, "Hegel teve o mérito de ter penetrado em todas as repercussões deste artigo de fé, e, ao fazê-lo transformou-o numa máquina académica de respeito"[327]

A suportar a ideia de desenvolvimento contínuo e progressivo, o presente assume uma função central. De acordo com Kudielka: "Só quando o ponto de vista do presente parte literalmente de uma posição mais avançada, mais eminente, é possível

---

[324] M. MANDELBAUM, *History, Man and Reason*, Baltimore, [s.e.], 1971, p. 42, citado por F. R. ANKERSMIT, "Historicism: An Attempted at Synthesis", in *History and Theory*, Vol. 34, nº. 3, Outubro 1995, pp. 143-144

[325] Segundo Jürgen Pieters e F. R. Ankersmit não existe real contradição entre as duas posições, tema que aliás ocupa cada um dos artigos citados.

[326] Robert KUDIELKA, "O Olho Invejosos: A crítica de arte e as falácias do historicismo", in *Dardo magazine*, Santiago de Compostela, N. 3, Outubro 2005 - Janeiro 2006, p. 47

[327] *Idem*, *ibidem*, p. 44

olhar para trás e pesquisar criticamente o passado com alguma autoridade."[328], ou seja, para ativar a ideia de desenvolvimento, torna-se necessário uma ideia de passado subordinado a um presente superior, este último, determina o critério pelo qual se avalia o primeiro.

No mesmo artigo, o filósofo empenha-se em mostrar o funcionamento deste tipo de pensamento em ação. Elegendo como casos exemplares a "*História do Desenvolvimento da Arte Moderna*" de Meier-Graefe[329] e a crítica de arte de Clement Greenberg[330] mais do que uma análise dos casos, interessa agora olhar para as semelhanças que Robert Kudielka encontra nos dois autores:

> "Como críticos, partilharam uma insistência rigorosa na qualidade, a par de um desprezo por todas as formas modernas de vulgarização da arte. Ambos preferem o argumento inteligente, sucinto e muitas vezes provocador, a uma análise detalhada. O foco de atenção de ambos é inequivocamente exercitado na pintura; e, mais importante, a crítica que fazem baseia-se na consciência do contexto social mais amplo das artes."[331]

A caracterização poderia aplicar-se facilmente a J.-A. França. Partilhando uma posição muito semelhante à descrita para Meier-Graefe e Greenberg, existe ainda mais um elemento de proximidade. Se para Greenberg a primazia da "planura" e o papel do *meio* como finalidade da obra de arte, orientam o modelo que o artista deve seguir, despojado da "comunicação com qualquer tipo de experiência não inerente na natureza do seu meio concebida da forma mais literal e essencial."[332], também no discurso de J.-A. França existe uma finalidade, um objetivo e um modelo ideal – Paris.

---

[328] *Idem*, *ibidem*, p. 45

[329] Meier-Graefe (1892-1978) Escritor, editor, galerista, crítico e historiador de Arte, Estudou em Berlim História da Arte, publicou em 1899 a revista vanguardista *Dekorative Kunts* e no ano seguinte abriu a galeria *La Maison Modern.* Destaca-se na sua produção os estudos sobre o impressionismo, pós-impressionismo e a obra fundamental O desenvolvimento histórico da Arte Moderna (1904). Cf. "DICTIONARY of Art Historians: Meier-Graefe, Julius", in http://www.dictionaryofarthistorians.org/meiergraefej.htm, 23/09/2012

[330] Clement Greenberg (1909-1994) crítico de arte e professor. Escreveu e editou a revista Partisan Review, onde publicou no ano de 1939 o importante ensaio *Avant-Garde and Kitsch*. Contribuiu igualmente para as revistas *Nation* (1942-49), Commentary (1945-57), Artforum, etc. Foi um ativo apoiante do Expressionismo Abstrato americano, particularmente centrado na figura de Jackson Pollock. Deu aulas e palestras em diversas universidades, destacando-se a perspetiva formalista, estilística e valorativa no seu pensamento crítico. Cf. "DICTIONARY of Art Historians: Greenberg, Clement", in http://www.dictionaryofarthistorians.org/greenbergc.htm, 23/09/2012

[331] Robert KUDIELKA, *op. cit.*, 2005-2006, p.50

[332] *Idem*, *ibidem*, p. 53

Destacadas duas condições da enunciação do discurso historicista, ou seja, o presente como autoridade e a ideia de finalidade, parece possível considerar que a obra *A Arte em Portugal no Século XX* de J.-A. França se enquadra com clareza no campo do historicismo. Em primeiro lugar porque o autor se considera num plano superior aos anteriores e uma autoridade, garantida pelos seus conhecimentos e pela sua participação ativa na "terceira geração". Neste sentido, veja-se o que o autor escreve na obra *Memórias para o Ano 2000*, sobre a partida para Paris, coincidentemente, o ano de 1960 que define também, por proximidade o final cronológico de *A Arte em Portugal no Século XX*:

> "Com a minha partida, não tanto por mim, pessoalmente, mas pela história de todos nós, foi como se a própria geração terminasse em Portugal a sua vigência activa. (…) Eu estava, ou estivera, por experiência ou experiências, em certa medida no centro do movimento destas forças que nos anos 40 desencadearam. Tinha sido mais activo, tinha-me batido mais, tinha escrito mais, porque pudera ver mais, também, e ler mais, talvez. Porta-voz nunca fui ou pretendi ser, e ainda menos porta-estandarte, por alegria de bandeiras – mas, mosqueteiro ou não, fui um daqueles pelos quais a «terceira geração» moderna se definiu em Portugal. Um dos da geração que marcaram a recusa do Regime de Salazar, e a recusa também, do estalinismo – quando uma e outra eram difíceis e custosas."[333]

Figura de indiscutível cultura, J.-A. França faz coincidir na "terceira geração" um conjunto de ideias que atingem uma pretendida finalidade. A segunda condição do historicismo, é transmitida no final da obra, onde a distinta perceção de um desenvolvimento linear, é medida face à atemporalidade diagnosticada na arte portuguesa do século XIX - início do XX, e suportada pela desejada aproximação a Paris. Menorizando anteriores emigrações, experiências ou a possibilidade de uma autonomia artística portuguesa, J.-A. França atribui um papel fundamental aos surrealistas, num processo em cadeia que neles atinge finalmente significado. "De geração em geração" escreve o autor:

> "Portugal novecentista tinha conhecido o tempo pelo lado de fora. O século XX que Amadeo descobrira em espanto para os seus camaradas lisboetas era, por causa do próprio, uma categoria estranha à vivência nacional, e aos artificialismos da colaboração na guerra de 14-18 correspondeu o alheamento à guerra de 39-45. A partir de então, porém, no mundo em guerra ou em paz, o tempo teria de contar

[333] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2000, pp. 145-146

> mais do que o espaço – fosse este português e real, ou parisiense e mítico. A aproximação fora esboçada pelos surrealistas e, logo após eles, realizada pela naturalidade do movimento emigratório de finais de 50, mais amplamente executado, ao nível da geração seguinte."[334]

Repare-se que a atemporalidade pressupõe um corte com o tempo real, ou por outras palavras, uma descontinuidade de desenvolvimento evolutivo, medido em função de uma comparação. De acordo com Foucault, no discurso histórico a "Paradoxal noção de descontinuidade: é, ao mesmo tempo, instrumento e objeto de pesquisa, delimita o campo de que é o efeito, permite individualizar os domínios, mas só pode ser estabelecida através da comparação desses domínios."[335]. A condenação do anacronismo como algo impuro, é segundo Didi-Huberman uma regra na História divulgada pelos *Annales*, que como já se informou[336], estão na base da formação académica de J.-A. França. Na obra *Devant le Temps* (2000), o autor Francês defende que a história das imagens é uma história de "objetos temporalmente impuros" e anacrónicos, que contrariamente ao idealizado pelo discurso da história da arte, não partilham obrigatoriamente um Zeitgeist, ou seja o "espírito da época". Sobre essa condição, afirma:

> "Now, this situation can only be qualified as "fatal" – negative, destructive – from the point of view of history itself. It is better to recognize the necessity of anachronism as something positive; it seems to be internal to the objects themselves – the images – whose history we are trying to reconstruct."[337]

Estabelecendo desde *A Arte em Portugal no Século XIX* que: "A relação da arte nacional com o estrangeiro constitui outro ponto a pesquisar, num movimento complementar de ida e volta de elementos nacionais e estrangeiros"[338]; J.-A. França traça uma difícil meta de comparação identificada com Paris. Analisando o discurso do autor, Mariana Pinto dos Santos refere que, o conjunto de teses apresentadas por J.-A. França em Paris durante a sua formação académica, têm dois objetivos. Primeiro

---

[334] *Idem*, *op. cit.*, 2009, p. 364
[335] Michel FOUCAULT, *op. cit.*,1987, p. 10
[336] No capítulo: 1.a. J.-A. França – o autor
[337] Didi-HUBERMAN, "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anacrhonism", in AAVV, *(ed.* Claire FARAGO, Robert ZWIJNENBER), *Compelling Visuality: The Work Of Art In And Out Of History,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, p. 37
[338] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, volume I, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 13

"colmatar as deficiências historiográficas no campo da cultura e arte portuguesas"[339]; segundo, e neste ponto mais relevante, obter reconhecimento enquanto historiador de arte perante a academia francesa. Consequentemente, a autora declara:

> "É assim um discurso definidor de um paradigma artístico português que é determinado por comparação com o paradigma estabelecido para um centro – Paris -, e que dessa comparação sai sempre a perder. Ou seja, no centro, em Paris, está a grande arte dos século XIX e XX, com os movimentos sucedendo-se confortavelmente uns aos outros e evoluindo de vanguarda em vanguarda, cada vez mais modernos e sempre cumprindo as expectativas de qualidade que J.-A. França neles deposita, ao passo que Portugal nunca está à altura. Nos seus estudos é feito, pois, o relato das aproximações nacionais a esse preestabelecido cânone ocidental, em relação ao qual Portugal permanece em atraso crónico."[340]

No entanto, se para o século XIX e parte do XX esta comparação é fatal, a atemporalidade, erro cronológico por definição, é no posfácio de *A Arte em Portugal no Século XX* diminuída quando o autor afirma: "a força das circunstâncias, ou os «ventos da história», terão imposto, enfim, uma temporalidade à vida portuguesa…)".[341]
Ao chegar portanto às *Considerações Finais Sobre a Primeira Metade do Século XX,* e retenha-se o contraditório título de uma obra dedicada a um século, é feita uma revisão dos principais acontecimentos, poder-se ia dizer com vários momentos positivos. No entanto, a todos acresce uma forte crítica e o valor final é sucessivamente truncado e entendido como equívoco ou desvalorizado por inconsequente. A exceção é claramente atribuída à ação surrealista. Por surrealismo deve entender-se aqui, *O Grupo Surrealista de Lisboa*[342] fundado em 1947, a que pertenceram, Azevedo, Cezariny, Domingues, França, Moniz Pereira, O'Neill, Pedro, Vespeira e Costa Pinto, este último expulso pela colaboração com o SNI, no que foi o primeiro ato coletivo do grupo. O afastamento de Cezariny no ano seguinte, gerou um novo grupo – O*s Surrealistas,* encarado por J.-A.

[339] Mariana Pinto dos SANTOS, "«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o Atraso na Arte Portuguesa Diagnosticado Pela Historiografia", in AAVV (Organizadores, A. BARATA, A. S. PEREIRA, J.R. CARVALHO) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 201,1 p. 232
[340] *Idem*, *ibidem*, p. 233
[341] *Idem*, *ibidem*, p. 356
[342] Cf. María de Jesús ÁVILA, "Tentativa de uma acção colectiva. O Surrealismo organiza-se. 1947-1952", in María Jesús ÁVILA, Perfecto E. CUADRADO, *Surrealismo em Portugal: 1934 – 1952*, Lisboa, Museu do Chiado, MEIAC, 2001, pp. 65 - 74

França como uma "dissidência" de curta vida, a que acresce a produção de artistas que se desassociam de grupos, como por exemplo Cruzeiro Seixas[343].

Segundo J.-A. França, o movimento analisado em capítulo individual, recebe nas considerações finais um destaque que o separa simbolicamente de todos os outros. Uma das razões para o seu valor, escreve o autor, é que "Os surrealistas de 1947 tinham vivido em Paris, como Pedro, ou conheciam-no de há pouco, como alguns dos outros; ou ignoravam-no, com certa inocência cultural…)"[344]. Excecionalmente, o autor justifica aqui essa ignorância que associa a uma perda teórica, particularmente no caso de Vespeira, a quem o autor sublinha o lado poético do *ser*.

No *movimento para o imaginário* e superação de fronteiras nacionais e de realidade, J.-A. França enaltece o papel do surrealismo, que coloca acima do Futurismo. Refere o autor que "Ao contrário dos futuristas, os surrealistas interessavam-se, porém, pela política"[345]. Na recusa ativa da realidade portuguesa, a emigração ou a utopia, é para o autor a única possibilidade de liberdade política e artística[346].

Voltando ao início, J.-A. França atinge em 74 com a publicação de *A Arte em Portugal no Século XX*, os objetivos "de contribuição para o estudo, e talvez para o conhecimento, da pintura portuguesa durante o período em que evoluiu"[347], propostos 14 anos antes no prefácio d'*A Pintura Portuguesa*. O tempo da evolução, ou seja, o "tempo real" conseguido pela geração a que o autor pertenceu, pode ser entendido como a peça central no discurso historicista, configurando especificamente a ideia de finalidade ou devir histórico, que na *Arte em Portugal no Século XX* é assinalado pelo contacto com Paris e o potencial de alteração, num desenvolvimento da situação portuguesa.

---

[343] Sobre a desvalorização dos dissidentes, recentemente Bernardo Pinto de Almeida, crítica duplamente a leitura de J.-A. França e do "que poderíamos chamar a sua *escola*" sobre o caso do surrealismo português, mas também a tripartição do modernismo português "…considerando que, tal como ocorreu internacionalmente, se poderá e deverá falar de um único Modernismo – e não de três gerações suas"., Bernardo Pinto ALMEIDA, *Modernismo II: O Surrealismo e Depois*, in AAVV (Coord. Dalila RODRIGUES) *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao século XX*, volume 19, Vila Nova de Gaia, FUBU Editores, 2009, p. 8

[344] *Idem*, *op. cit.*, 2009, p. 363

[345] *Idem*, *ibidem*

[346] "Nos limites desta conclusão fixemos apenas que essas condições implicaram a emigração, isto é, a utopia, e que a sua cronologia implicou, ao nível de reconhecimento, uma abertura garantida nos finais dos anos 40 pelo Surrealismo, isto é, uma situação contrária a topismos rurais de sinais opostos.", *Idem*, *ibidem*, p. 365

[347] *Idem*, *op. cit.*, 1960, p. 7

III.2. Exceção

Como se tentou evidenciar, a posição que J.-A. França constrói ao estudar a arte portuguesa (arte em Portugal), insiste na ideia de um atraso medido em função de Paris, reconhecendo ocasionalmente lugar a exceções, que em *A Arte em Portugal no Século XX* são remetidos para capítulos individuais. Analisando de forma abrangente o discurso historiográfico em Portugal, Mariana Pinto dos Santos defende que tanto esta perspetiva como as poucas alternativas até agora emergentes são pautadas:

> "pela repetição destas duas posturas aparentemente antagónicas: a que afirma um atraso crónico na arte portuguesa e a que afirma uma especificidade na arte portuguesa. Só na aparência são antagónicas porque na verdade justificam-se e alimentam-se uma à outra: caricaturizando, a arte está atrasada, logo estamos isolados ou à parte do centro onde tudo anda sobre rodas numa evolução perfeita, esse isolamento torna a nossa arte especial e com características essenciais, que, por vezes, até produzem epifenómenos equiparáveis ou mesmo percursores do que se passa lá fora…"[348]

A negação e idealização que informam o pensamento de J.-A. França podem ser encontradas em outra figura de grande importância no plano do pensamento filosófico português da segunda metade de XX. Eduardo Lourenço[349], autor de *Heterodoxias,* defende no ensaio *Europa ou o diálogo que nos falta*, que em Portugal apenas se pode falar de uma *cultura marginal,* remetendo o país para uma condição periférica face à europa. A sustentar esta visão, o reconhecimento e enumeração de um reduzido número de figuras, cite-se num tempo alargado: Fernão Lopes, Nuno Gonçalves, Camões, Bernardim, Gil Vicente, Pedro Nunes, Verney, Herculano, Oliveira Martins, Antero, Gama Barros ou Raul Proença, é tida como exemplo da raridade, ou seja de casos

[348] Mariana Pinto dos SANTOS, "«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o Atraso na Arte Portuguesa Diagnosticado Pela Historiografia", in AAVV (Organizadores, A. BARATA, A. S. PEREIRA, J.R. CARVALHO) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 2011, p. 235-6

[349] Eduardo Lourenço (1923-) Professor e filósofo português, autor de *O labirinto da Saudade*, e *Heterodoxias*, entre outros títulos fundamentais na cultura portuguesa do século XX. Como informa António dos Santos Pereira, "O conceituado ensaísta integra-se ainda na corrente dos pensadores estrangeiros que, mais claramente, desde o século XVIII, opinam sobre o seu país, quase sempre dando destaque aos aspectos negativos, às marcas de decadência, que atingem as terras lusas, no seu conjunto, tanto mais acentuadas quando observadas a partir dos centros mais luminosos dos países avançados.". António dos Santos PEREIRA, "Decadentismo Nacional e Identidade Portuguesa: de Adolfo Coelho a Eduardo Lourenço e outros", in AAVV (Organizadores, A. BARATA, A. S. PEREIRA, J.R. CARVALHO) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 2011, p.39

isolados, que por si só, não podem materializar uma verdadeira cultura. Sobre as suas contribuições, afirma Eduardo Lourenço:

> "O carácter estritamente individual das suas tentativas, o facto de serem realizadas contra, ou à margem, do sentir e das expressões oficiais da cultura nacional, a sua fraca repercussão para além dum grupo reduzido em relação à massa pretensamente cultivada do país, são um índice claro de que não constituem a expressão da cultura portuguesa, mas a excepção da cultura portuguesa. A falta de continuidade desse esforço, a ausência duma ressonância espiritual que atinja a "inteligência" do país, e sobretudo a ausência sistemática duma concepção original do mundo permitindo ver as articulações da nossa cultura em função do espírito histórico, torna essas expressões culturais isoladas, apesar da sua valia intrínseca, exemplos duma cultura marginal."[350]

Num lugar de exceção, as principais figuras da cultura "marginal" portuguesa, são marcadas pela incapacidade de projeção internacional e desvalorizadas pela falta de continuidade imediata, mesmo que atualmente estes sejam alvo de estudos académicos, republicações e tenham atingido um lugar tutelar na identidade nacional.

Neste tipo de discurso, consolida-se uma imagem de Portugal como país atrasado e da Europa como ideal avançado, que persiste sem grande oposição. Para clarificar António dos Santos Pereira, que em *Decadentismo Nacional e Identidade Portuguesa: de Adolfo Coelho a Eduardo Lourenço e outros*, fornece um cenário bastante completo da questão, sistematiza:

> "O primórdio díptico, sincrónico ou horizontal, Portugal/atrasado – Europa/culta, aparece cruzado com o tríptico diacrónico ou vertical, herdeiro de Antero de Quental e de Fernando Pessoa, em que uma Idade de Ouro, passada, mas cintilante, se confronta com a fase decadente, do presente escuro, e se desenha uma Nova Era para um futuro a haver."[351]

O presente escuro, a *insularidade cultural* e o *sentimento de saudade*, remetem como sublinha A. S. Pereira para "conceitos portadores de dimensões psicológicas"[352] longe da objetividade. Com vários pontos de contato, a dimensão psicológica expressa

---

[350] Eduardo LOURENÇO, (Coord. Científica Carlos Mendes de SOUSA), *Obras Completas: Heterodoxias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 39

[351] António dos Santos PEREIRA, "Decadentismo Nacional e Identidade Portuguesa: de Adolfo Coelho a Eduardo Lourenço e outros", in AAVV (Organizadores, A. BARATA, A. S. PEREIRA, J.R. CARVALHO), *op. cit.*, 2011,p. 39

[352] *Idem*, *ibidem*, p. 41

por Eduardo Lourenço, é partilhada por J.-A. França na consideração do "caso mental" português herdado de Fernando Pessoa, ou mesmo na análise temperamental de valor ou incapacidade que encontra na sociedade em geral, e nos artistas em particular. Autores contemporâneos e ativamente empenhados na alteração da situação que criticam, existem contudo diferenças fundamentais, cabendo a Eduardo Lourenço a responsabilidade de formular algumas das perguntas mais profícuas e desestabilizadoras, dirigidas ao aparentemente sólido projeto de J.-A. França.

Veja-se como primeiro caso o importante artigo *José-Augusto França e a Sociologia da Arte em Portugal* publicado em 1968, no qual Eduardo Lourenço questiona a relação entre a sociologia da arte empenhada no estudo do que existe, com a perspetiva valorativa da análise estética, que Lourenço atribui a uma "mitologia cultural". Expondo o problemático prefácio assinado por Pierre Francastel[353] para a obra «Une ville des Lumières – La Lisbonne de Pombal», no qual o sociólogo transmite um "desencanto ao verificar que esta «Ville des Lumières» de que J.-A. França levanta com minúcia o traçado, encarna afinal bem mal «o ideal das Luzes»"[354], Lourenço coloca a questão:

> "Quer dizer, não compreendemos como se possa pedir ao que é, porque foi, a única realidade artística de uma época ou de um período, que tal realidade se conforme ou se perspective em relação a um modelo, anterior ou posterior no qual, hipoteticamente, nós lemos a sua limitação."[355]

Transmitindo uma sensação de espanto, "Ora por que motivo a Lisboa pombalina devia verificar «o ideal artístico» (bem difícil, aliás, de delinear) das Luzes?"[356], Lourenço reforça portanto a distorção entre a "compreensão propriamente sociológica de uma realidade pertencente ao mundo das formas artísticas e o juízo estético que nelas desejaria inserir-se.".[357] Como já se avançou, o modelo e portanto o juízo incide na

---

[353] Para aprofundar esta questão e o debate historiográfico, no âmbito da Baixa Pombalina, cf. Joana Cunha LEAL, "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina, Um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesa", in *Monumento: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n.º21 setembro 2004, pp.6-17

[354] Eduardo LOURENÇO, "José-Augusto França e a Sociologia da Arte em Portugal", in AAVV, *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos, por José-Augusto França.* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992, p. 13

[355] *Idem*, *Ibidem*, p. 14

[356] *Idem*, *ibidem*, p.14

[357] *Idem*, *ibidem*, p.15

relação entre Lisboa e Paris, colocando lado a lado numa comparação impossível, contextos diferentes a vários níveis.

Como analisa detalhadamente Joana Cunha Leal no artigo *Sintomas de "regionalismo crítico": sobre o "decorativismo" na pintura de Amadeo de Souza Cardoso,* foi ainda Eduardo Lourenço um dos primeiros autores a questionar a possibilidade de uma "leitura discutível" e explicitamente a discutível leitura de J.-A França no âmbito da exposição retrospetiva realizada na Fundação Calouste Gulbenkian em 1970 – *50 Anos de Arte Moderna*. Prolongando a ideia anterior, escreve o filósofo:

> "Mais do que uma secreta impotência, estará eivado o nosso reflexo pictural próprio de algum vício estrutural ou será antes a leitura discutível da nossa produção artística (e cultural) que nos inculca a ideia do seu carácter *marginalizante*? A óptica com que nos julgamos parece não deixar ou consentir ilusões: é sempre de um ponto ideal, extrínseco à nossa aventura histórica específica que a mais dinâmica crítica de arte se situa para apreciar e situar as propostas sucessivas da nossa Pintura." *E ainda*: " (…) esta Pintura que é realmente a *nossa,* adquire ou não por nossa culpa uma desfasagem suplementar numa Cultura global que já temos tendência a viver e representar como intrinsecamente desfasada?[358]

A noção fundamental de que existe uma ótica, designa por Lourenço como a do "estrangeirado", "mais apto a ver o que *nos falta* (segundo um modelo imaginário ou situado algures) do que *aquilo que somos*?!"[359], deve ser relacionada como uma questão já formulada no ensaio *Europa ou o diálogo que nos falta.* Face ao *modelo imaginário ou situado algures*, impõe-se a pergunta: "Mas o que é a Europa e a sua cultura? A que Europa é necessário ir?". A resposta é para Eduardo Lourenço uma conceção plural e espiritual, feita de passado, presente, e acima de tudo de liberdade[360], alcançada num confronto em que nenhuma das partes é anulada.

Neste ponto, o discurso de J.-A. França relaciona-se com o de Eduardo Lourenço, especificamente na conspeção da Europa como lugar de liberdade. Relembre-se pois, o contexto de oposição política no qual autor se define enquanto intelectual e membro do

---

[358] *Idem*, "Os Círculos dos Delaunay ou o Estatuto da nossa Pintura", *O Espelho Imaginário: Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p.133

[359] *Idem*, *ibidem*, p.136

[360] Escreve o autor: " Por isso, a primeira e fundamental das exigências do espírito europeu é a liberdade.", *Idem*, *op. cit.*, 2011, p.43

Grupo Surrealista. Sobre a orientação e posicionamento dos surrealistas, esclarece Maria Jesús Ávila:

> "As medidas e intervenções mais políticas dos surrealistas apoiavam-se, portanto, num programa ideológico e ético mais amplo, em que a posição anti-fascista, independentemente de partidos, era expressão de uma posição moral actuante veiculada pelo desejo total de liberdade, que só adquire matrizes políticos, de resto iniludíveis, quando funciona no plano social."[361]

Paris, para onde J.-A. França parte em 60, será um lugar de liberdade política e cultural. "Crítico de arte «engagé»"[362], segundo Lourenço, a *mitologia cultural* de J.-A. França, ou seja, o mito de uma cultura exterior e superior à portuguesa, é informado pelo surrealismo e pelo marxismo latente[363], que se relacionam com a necessidade de uma ação transformadora e a visão historicista. A *Europa*, no âmbito da obra *A Arte em Portugal no século XX* é para J.-A. França *Paris*, não por desconhecimento mas por primazia artística e pela liberdade ideológica a que o autor a associa. Enquanto modelo internacional, ou ideal, "Paris, a cidade por excelência"[364] pode dizer-se, como destaca Joana Cunha Leal, não foi no entanto uma capital estritamente francesa, menos ainda um modelo estanque e facilmente definível como faz crer o autor. Remetendo historicamente para o início do século XX, criticamente a historiadora coloca em causa a visão redutora de J.-A. França:

> "Mais se poderá notar, num breve parentesis, que, apesar de privilegiar uma história sociológica da arte (França, 1997 [1974]), França ignora a dimensão "babélica" que o modernismo internacional convoca na sua explosão pré-Guerra, feito como foi do encontro de artistas das mais variadas proveniências. A preponderância dos artistas imigrados terá aliás, defende David Cottington,

[361] María de Jesús ÁVILA, Perfecto E. CUADRADO, *Surrealismo em Portugal: 1934 – 1952*, Lisboa, Museu do Chiado, MEIAC, 2001, p. 61
[362] Eduardo LOURENÇO, *op. cit.*, 1992, P. 15
[363] "Dessa mitologia que é essencialmente o resultado de uma pessoal vivência da arte contemporânea, balizada pelo sentimento da arte que o surrealismo nos comunicou e uma visão histórica que tem num marxismo latente concebido o seu ponto de apoio sociológico, pode o leitor dar-se conta folheando as obras teóricas de J.-A. França, «Da Pintura Portuguesa», «Situação da Pintura Ocidental», e talvez mais do que todas a recente «8 Ensaios sobre Arte Contemporânea».", *Idem*, *ibidem*
[364] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XX: 1911-1961*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009, pp. 360-361

> contribuído significativamente para a afirmação da ideia de l'art pour l'art em que a concepção de França se filia."[365]

O tema é central e choca em parte com uma visão de superioridade atribuída aos franceses e à sua capital artística difusora de propostas e discursos artísticos sincronizados. Se a sucessão de movimentos generalizados pelo prefixo *ismos* marca a transição entre século XIX e XX, numa continuidade aparentemente linear, depressa, o momento que sucede a primeira guerra mundial coloca em causa a história da arte das vanguardas. Na exposição *Chaos & Classicism*, Kenneth E. Silver explora o corte com a vanguarda, evidenciando a corrente clacissizante e anti vanguardista que no período entre guerras reuniu vários nomes conhecidos:

> "The last of the schools was Cubism," wrote Ozenfant and Jeanneret, a "disturbed art of a disturbed epoch." Now even its most loyal practitioners and adherents, if not abandoning it altogether, were distancing themselves from Cubism, in favor of a real or imagined return to tradition, national styles, and classicism in its various permutations."[366]

À comentada desintegração do Cubismo, o curador associa também a viragem de Gino Severini, um dos mais notórios Futuristas italianos, que em 1921, publicou o texto *Du cubisme au classicisme: Esthétique du compas et du nombre*. Com o texto, o artista pretendia afastar os colegas da anarquia artística, e encaminhá-los para as leis da construção, na conceção original de Orpheu, Pitágoras, Aristóteles e Platão[367]. Na mesma linha Carlo Carrà publica em 1919 *Our Antiquity*, confirmando o abandono do vanguardismo, defendendo o retorno a valores seguros: "We will no longer be disrupted by ecstatic rotations of color and we will no longer be pushed towards trival and trembling mobility and tumultuous surfaces.".[368] Por fim, alude-se à importância de Giorgio de Chirico na condução de artistas germânicos no regresso a um sentido de vocação artística, particularmente através do artigo *Il ritorno al mestiere* publicado em 1919 na revista *Valori Plastici,* que terá sido largamente discutido na Alemanha.

---

[365] Joana Cunha LEAL, "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo), p. 18

[366] Kenneth E. SILVER, *Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany*, 1918-1936, Nova Iorque, Guggenheim Museum, 2011, p. 22

[367] "Orpheus, Pythagoras, Aristotle, and Plato." *Idem*, *ibidem*, p.23

[368] *Idem*, *ibidem*

Kenneth E. Silver defende portanto que, mesmo mantendo um lugar central na criação de correntes artísticas, os trabalhos de Picasso e "os seus colegas parisienses", estavam no pós-guerra menos acessíveis.[369] Por oposição, os italianos conseguiam exposições e reproduções, com maior facilidade, tendo portanto um papel central na definição da arte alemã e do "regresso à ordem".

Destaque-se que a reação negativa face às vanguardas, o anti-expressionismo germânico, o anti-cubismo em França e o anti-futurismo em Itália,[370] em crescimento durante toda a década de 20, não têm eco na obra de J.-A. França, permanecendo como um sintoma do atraso português, incapaz de entender e acompanhar as míticas vanguardas, que sofreram afinal um descrédito mais abrangente e generalizado com consequências nefastas no período das grandes ditaduras.

Fechando o questionamento à estabilidade artística e vanguardista parisiense, parece fundamental evidenciar que quando J.-A. França encontra finalmente sinais positivos na arte portuguesa, atribuídos maioritariamente ao contato e vivência de artistas surrealistas em Paris, (período da "terceira geração"), a importância da capital como centro artístico deve ser reequacionada. Se de facto Paris foi no período que antecede a primeira guerra mundial o centro artístico por excelência, o mesmo não se pode afirmar na década de 40. Neste sentido, será fundamental incluir na equação a América, continente que beneficiou com a emigração de várias figuras centrais da cultura e ciência europeia. Segundo Sidra Stich, até aos anos 40, a cultura americana auto concebia-se entre a vulgaridade e a inocência apontando para a arte europeia como meta de comparação. Contudo, o crescimento económico e o reposicionamento político pós-segunda guerra mundial, relacionam-se com um novo olhar sobre a identidade e a cultura do próprio país. Não diminuindo a importância de movimentos anteriores, a autora afirma:

> "This mid-century focus on a visibly American subject matter followed directly on the heels of the emergence of New York as a leading international art center, and of Abstract Expressionism as the heir to European modernism."[371]

---

[369] "It was not until 1922, for instance, that André Derain's latest paintings were shown in Germany, at Berlin's Galerie Flechtheim, and Picasso's at Munich' Moderne Galerie, run by Heinrich Thannhauser.", *Idem*, *ibidem*

[370] "Anti-Expressionism in Germany, like anti-Cubism in France and anti- Futurism in Italy, remained rampant until almost the end of the 1920s.", *Idem*, *ibidem*, p. 24

[371] Sidra STICH, *Made in U.S.A, An Americanization in Modern Art, The '50s &'60s*, Berkeley, University of California, University Art Museum,1987, pp.6-7

Se a América do Norte e particularmente Nova Iorque assumem um papel ativo no novo panorama artístico, sublinhe-se a abertura do MoMA em 1929 ou a discussão e sucesso do expressionismo abstrato "símbolo da arte avançada", progressivamente o mesmo será verdade sobre Londres. Nos anos 50 o papel do *Independent Group*, associado ao *Institute of Contemporary Art,* foi fundamental na alteração de posições face às vanguardas históricas e no despoletar da Pop arte britânica. Entre outros momentos que marcam a descentralização, refere-se a exposição *This is Tomorrow*, os trabalhos de Rauchenberg, o Neo-concretismo brazileiro, a criação do grupo *Situationist International*, entre outros. Seguindo a obra *Art since 1900,* torna-se evidente a triangulação entre Paris, Nova Iorque e Londres:

> "if Paris had is cafés and New York its art bars, London might have its art fórum. The Independent Group turned this position between the two art capital of New York and Paris to its advantage, as it engaged new North America art and popular culture in part to revise the academic modernisms of continental Europe.".[372]

Considerando portanto um cenário mais alargado, parece discutível o acompanhamento que J.-A. França faz das alterações referidas, ou da difusão e descentralização de propostas artísticas. A exclusiva insistência na meta parisiense, parece nos anos 60 um dado desajustado, não reconhecendo as principais transformações da segunda metade do século XX e vinculando ainda uma posição paradoxalmente devedora do já diagnosticado mito.

"O mito faz parte da substância portuguesa, eis uma sentença identitária."[373]

É neste seguimento que a atenção atribuída à *exceção* e mito Almada Negreiros (1893-1970) deve ser agora observada. Como já se referiu na análise da estrutura, a cada uma das três partes que organizam a obra, corresponde um capítulo dedicado ao artista que é enquadrado cronologicamente no período em causa. Respetivamente na *Primeira Parte*, o autor sublinha a ação entre 1911-1932; na *Segunda Parte* entre 1942-1949; e finalmente na *Terceira Parte* desde 1944 até 1970. Enquanto figura única que atravessa às "três Gerações", conclui o autor:

"Resta Almada Negreiros

---

[372] Hal FOSTER, Rosalind KRAUSS, Yves-Alain BOIS, Benjamin BUCHLOH, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Nova Iorque, Thames & Hudson, 2004, p. 385

[373] António dos Santos PEREIRA, *op. cit*., 2011, p. 45

> E este humorista, este futurista, este moralista e mitólogo da realidade portuguesa, seu inventor mais profundo, foi o senhor da «cidade» sem erro, que, indo para além da utopia, voltava a situar-se no *Sudeste* do mundo europeu, nas provas de uma linguagem aflorística e acusmática que não devia demostrar… Pintor da solidão portuguesa, em 1948, na Gare da Rocha do Conde de Óbidos, ao fim da sua vida (fora do nosso inquérito, sim, mas bem dentro dele porque é resultado de diligências antigas), a composição mural *Começar,* que honrou a Fundação Calouste Gulbenkian em 1969, deu novas medidas a essa solidão – e foi o *da cappo* da obra do artista ou do seu destino de «português sem mestre» que, não o esqueçamos, em terras alheias duas vezes sucessivamente se descobriu, liricamente lúcido."[374]

Desenvolvendo progressivamente a tese de um artista sem mestre e construindo a imagem do autodidata, J.-A. França avança no relato de um percurso com mais de 50 anos, no qual, destaca a liberdade e a originalidade de Almada. Para questionar esta noção, começa-se por olhar para o regresso de Almada vindo de Madrid onde atinge sucesso (1927-32). J.-A. França destaca neste ponto a conferência *Direcção Única* e *A Arte e os Artistas – Takné, a Cabeça da Colectividade,* em que valoriza a dimensão social e a insistência sobre o papel do artista e particularmente a "independência dos artistas em face da «Política do Espírito» preconizada por António Ferro"[375]. A ideia é aliás sublinhada pelo autor, declarando que a "subordinação da arte à política repugnava inteiramente a Almada"[376] e valorizando a não participação do artista nos Salões de Arte Moderna do SPN/SNI.

Contudo, Almada colabora em várias obras de Estado, sendo a questão da encomenda menorizada no discurso do autor, como uma consequência da amizade que o artista mantinha com o arquiteto Pardal Monteiro, que identicamente trabalhava para o Estado sem assumir uma postura politica. A imagem que J.-A. França traça de Almada como artista livre, distancia-se da descrição e análise realizada por André Silveira para o cartaz *Nós Queremos Um Estado Forte! (Votai na nova Constituição)* realizado pelo artista em 1933:

> "Este cartaz marca um momento fulcral na História portuguesa do século XX, a aprovação da Constituição de 1933, isto é, o início do Estado Novo, sete anos

[374] J.-A. FRANÇA. *op. cit.*, 2009, p. 368
[375] *Idem*, *ibidem*, p. 219
[376] *Idem*, *ibidem*, p. 220

depois da revolta militar que instituiu a ditadura em solo nacional e autolegitimação da política salazarista. Resulta ainda do início de actividade do Secretariado da Propaganda Nacional, fundamental para a divulgação e promoção do ideário estado-novista. Almada Negreiros, um dos pintores que mais trabalhou para o regime ditatorial, executa um desenho onde as figuras se aproximam já da modelação de *Maternidade*, ao invés dos corpos esguios das telas *d'A Brasileira* ou do *Bristol."*[377]

Sobre as colaborações de Almada em obras públicas, informa também André Silveira:

" (…), Amada havia entrado no circuito das grandes encomendas, de Estado e privadas, através da colaboração com o arquitecto Pardal Monteiro. Entre outros trabalhos, elabora os vitrais da Igreja de Nossa Senhora de Fátima, em Lisboa, e pinta os frescos para as gares marítimas de Alcântara e da Rocha do Conde de Óbidos."[378]

Abordando o mesmo período e as relações com o Estado, Maria Jesús Ávila assinala no regresso de Madrid, que o artista inicia uma fase de trabalho bastante profícua:

"Desde u llegada se ve inmerso en una fecunda actividad com exposiciones individuales y proyectos colectivos, com conferencias y carteles, con decoradores de teatro y figurines para revistas musicales. E inicia una relación com el S.P.N. (Serviço de Propaganda Nacional), recién creado por Salazar, que comienza com el diseño de carteles y continua com la colaboracion en la *Primeira Exposição de Arte Moderna,* celebrada en la Sociedad Nacional de Bellas Artes,em 1934."[379]

A autora ressalva no entanto que esta duradora relação se processa com uma certa distância e algumas renúncias por parte de Almada, numa relação de "colaboración que alterna com actitudes personales de opsición."[380] Consagrado como desenhador na exposição do SPN/SNI "Trinta anos de desenho" em 1941, sem grande problema político J.-A. França escreve, "Almada impunha-se, enfim, em 1941 – e essa

[377] André SILVEIRA (Coord. Raquel Henriques da SILVA), *Almada Negreiros*, Lisboa, Instituto de História de Arte, Quidnovi, 2010, p.67
[378] *Idem*, *ibidem*, p. 69
[379] Mará JESÚS ÁVILA, *«Olhares» Mirada de José De Almada Negreiros*, Separata de "Las Edadesd de la Mirada", s.l., Universidad de Extremedura, [1996], pp. 364-365
[380] *Idem, ibidem,* p. 366

consagração que o organismo de António Ferro lhe fazia levou-o a uma atitude mais cordata"[381]. Sobre a colaboração na Gare Marítima Rocha do Conde de Óbidos (1946-49) J.-A. França valoriza a modernidade, "em perfeito acordo com a evolução da linguagem cubista que ao fim da guerra se registava no Ocidente."[382], e desvaloriza a proximidade formal com o neo-realismo[383], considerando estas pinturas como "raras obras-primas da arte portuguesa"[384].

Se de facto, o valor dos frescos realizados por Almada para as gares, consiste como sustenta Margarida Acciaiuoli de Brito na capacidade do artista colocar em evidência o problema da emigração, pintada:

> "como realidade nacional nas paredes da Gare da Rocha Conde d'Obidos, em Lisboa."(…) "sintonizando, pela primeira vez, uma imagem do país e da pintura, que não era já a mera fixação idealizada ou idílica das suas fulgurações mas a devolução das contradições que atravessavam oferecidas como retrato colectivo."[385]

Parece então questionável a desvalorização e penalização executada por J.-A. França, face a outros artistas que trabalharam em proximidade com SPN/SNI[386]. Tendo como verdade que a mais-valia destes trabalhos consistiu na capacidade de agir dentro e fora da realidade política e imagética nacional, é fundamental reequacionar a ligação entre Artistas e Estado, sem apriorismo negativos.

Por fim, discute-se a ideia d'*O português sem mestre*, título com o qual J.-A. França publica em 1974 uma monografia sobre Almada e onde se lê: "Neste país, que elevou a uma potencialidade mítica, ele foi, pode bem ser que sozinho, um cidadão que tudo aprendeu por si…"[387]. A autonomia e auto aprendizagem que o autor valoriza no

---

[381] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, p. 223
[382] *Idem*, *ibidem*, p.224
[383] "Nenhuma outra pintura portuguesa tão profundamente exprimiu a condição do emigrante humilde – em imagens paralelas àquelas que o jovem Neo-Realismo então propunha, com uma definição ideológica que não era, de modo algum, a de Almada, mas que ficavam aquém da sua força sugestiva e da sua matura, experimentada sinceridade. Anos depois , de resto, Almada poderá declarar que «todo o artista faz conscientemente realismo social».", *Idem*, *ibidem*, p. 225
[384] *Idem*, *ibidem*, p. 225
[385] Margarida ACCIAIUOLI, *Os Anos 40 em Portugal: O País, O Regime e As Artes «Restauração» e «Celebração»,* Vol. I - Texto, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991, pp. 745-746
[386] Considere-se a desvalorização da "segunda geração" comprometida com a política oficial, bem como o caso da explosão de Costa Pinto, do grupo Surrealista pela participação nos salões oficiais de Arte Moderna.
[387] J.-A. FRANÇA, *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força, Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*, Venda Nova, Bertrand, 1983, p. 435

artista, apontam essencialmente para a pesquisa em torno do "número perfeito", *théleon* platónico, que esotericamente a procura de um cânone parece justificar:

> "É nesta linha que a obra (e a vida) de Almada irá desenvolvendo-se, irredutivelmente, com uma continuidade única no quadro mental português, dentro de um pensamento mito-filosófico que ele perseguiria com o seu «desenfreado instinto de artista» perturbador…"[388]

Várias são as obras de relevo neste último período, como o Retrato de Fernando Pessoa em 1954 ou a série de obras abstratas que expõe em 1957 na FCG. Interpretadas como ponto de "não retorno" na afirmação de um caminho próprio, são aqui prolongadas pesquisas órficas e pitagóricas dos anos 20-30. Extrapolando os limites cronológicos auto-estabelecidos, J.-A. França considera finalmente a composição *Começar*, realizada para a FCG em 1969, sobre a qual afirma:

> "Estamos perante uma obra-prima da arte portuguesa, muito provavelmente a obra mais importante do terceiro quartel do século, dentro de uma classificação plástica possível."[389]

Obra valorizada pelo lugar que ocupa na carreira de Almada, simbólica e biograficamente, *Começar* encerra de facto um percurso coerente na carreira do artista. Contudo, a insistência de J.-A. França, na ideia que "a arte portuguesa moderna ou modernizante jamais conheceu uma tal unidade num plano realmente criativo."[390], remete estética e concetualmente para valores do início do século XX. Mais do que símbolo ou sinal de individualidade, o sucesso de Almada joga-se na sua fácil compreensão e adaptação de caminhos próximos a linhas de pesquisa artística centrais à modernidade. Entre o futurismo, o cubismo, o Regresso à Ordem e o abstracionismo, Almada sobe apropriar e tornar suas, referências que não são necessariamente originais. Como bem informa Rosalind Krauss das afirmações vanguardistas, a originalidade é a mais constante. Complexificando a questão, afirma a autora:

> "Now, if the very notion of the avant-garde can be seen as a function of the discourse of originality, the actual practice of vanguard art tends to reveal that

[388] *Idem*, *op. cit.*, 2009, p. 335
[389] *Idem*, *ibidem*, p. 341
[390] *Idem*, *ibidem*, p. 342

> "originality" is a working assumption that itself emerges from a ground of repetition and recurrence." [391]

Com base no exemplo da "grelha", Krauss centra a sua discussão nos termos – original e repetição, que considera associados de forma não prejudicial. Pela repetição, argumenta Krauss, o artista também representa, e no caso de Almada, é evidente a associação que o artista estabelece desde cedo como reconhece J.-A. França com a "estruturação clássica dum Picasso"[392] ou mesmo a tão referida ingenuidade e tradicionalidade que foram afinal valores anti-académicos das vanguardas. Na análise formal do trabalho do artista, vários são os "mestres" por assim dizer, repetidos e representados. Neste sentido, sobre a estadia de Almada em Paris, Maria Jesús Ávila reforça a importância dos contato com a realidade internacional, escrevendo no ensaio *«Olhares» Miara de José de Almada Negreiros*:

> "Y le siguió, tras estos años de crecimiento, el inevitable viaje a París, en 1919, donde su dibujo bebería directamente y para siempre del concepto clasicista de Picasso. Aquí entró en contacto con los círculos vanguardistas y se impregnó de nuevos aires, en especial de Cézanne y Matisse."[393]

Outro exemplo de uma identificação de referentes internacionais e da inserção da obra de Almada em linhas sincrónicas[394] foi defendido por Pedro Lapa no catálogo da exposição *Cinco Pintores da Modernidade Portuguesa 1911-1965*, onde situa o pintor: "Movendo-se entre o Retorno à Ordem e uma Abstracção, que diferentemente se propuseram como entendimentos de novo, a obra de Almada compreendeu como ambos se podiam encontrar e nesse nódulo depender de uma nova determinação racional."[395]

---

[391] Rosalind KRAUSS, "The Originality of the Avant-Garde", *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths,* Cambridge [Massachussets], The MIT Press, 1991, p. 158
[392] J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, 2009, P.95
[393] "Adquirió firmeza la línea y ganó terreno el dibujo, al tiempo que aparecieron los claroscuros de sabor cubista, la concepción volumétrica de las formas, los planos contrastados y creadores de ángulos hirientes, como los que aparecen en el **Autoretrato** de 1919, que había de ser publicado ocho años después en España, en *La Gaceta Literaria*", Maria JESÚS ÁVILA, *op. cit.*, [1996], p. 359
[394] Depois de Orpheu e Portugal Futurista, momento de "perfeita sintonia com o novo século", Pedro Lapa informa que sobre a estadia de Almada em Paris "Ainda que muito diferente das expectativas que Almada pudesse acalentar, esta estada não só o sincronizou com algumas questões de outro tempo histórico, que havia mudado vertiginosamente, como o redefiniu num entendimento da prática artística que será dominante nas preocupações reveladas até à sua obra final, ironicamente intitulada *Começar,* 1968-68.", Pedro LAPA, "Almada e a emergência do cânone", in AAVV (coord. Maria JESÚS ÁVILA), *Os pintores da Modernidade Portuguesa 1911-1965*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004, p. 28
[395] *Idem, ibidem,* p. 34

No plano social, ou sociologicamente entendido, Almada manteve, como por exemplo Eduardo Viana, ligação constante à vida lisboeta apesar da emigração. Desde a época futurista, ao regresso de Paris em Abril de 20, Almada envolve-se rapidamente em várias exposições, das quais se destacam em 20 a dos *Humoristas*, *Cinco Independentes* em 23 e o *Salão de Outono* de 25 e 26. Deste período conta ainda a colaboração para a revista *Contemporânea* e a decoração da Brasileira e Bristol Club, seguindo-se como já foram referidas as encomendas privadas e estatais que realiza após o regresso de Madrid. Ernesto de Sousa que se interessou bastante por Almada, insistindo no conceito de ingenuidade[396], explicou em 1969 numa entrevista sobre o filme *Almada, um Nome de Guerra* que:

> "Através da pintura, mas também do teatro, do romance, da poesia, do ensaio, Almada teve sempre uma participação activa na vida cultural portuguesa. Isso faz dele um émulo para aqueles que, como eu, não são capazes de se limitar a uma especialização."[397]

É neste ponto que se impõe o regresso ao argumento inicial. A não inscrição e não continuidade - sem mestre e sem discípulos -, que J.-A. França atribui a Almada Negreiros, afigura-se portanto paradoxal e concomitante com o já referido discurso de Eduardo Lourenço sobre a exceção, ou melhor, o caso isolado. Retomando também o mito parisiense e a alteração do paradigma artístico pós-segunda guerra mundial, parece que J.-A. França ao elogiar a "última fase" de Almada Negreiros, incorre numa excessiva valorização do que considera a modernidade do artista. Nas considerações finais sobre o século XIX, J.-A. França coloca José Malhoa como "bitola" para o estudo das continuidades e permanências de valores naturalistas e românticos no XX. Se, "A permanência de Oitocentos é através de Malhoa que tem de ser medida"[398] como escreveu o autor, pergunta-se enfim se será Almada o caso central para analisar a permanência de discursos historiográficos modernistas em Portugal, assentes na ideia da rutura, originalidade e portanto no mito da vanguarda?

---

[396] "Um outro aspecto na vida de Almada vai ser destacado e apropriado por Ernesto. Trata-se da sua relação com o teatro, que, de resto, também não se separa da sua relação com o conceito de ingenuidade.", Mariana Pinto dos SANTOS, *Vanguardas & outras Loas, Percurso teórico de Ernnesto Sousa*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2007, p. 139

[397] Entrevista Almada, *Nome de Guerra – uma nova película realizada por Ernesto de Sousa*, citado por Miguel WANDSCHNEIDER, "Descontinuidades Biográfica e invenção do Autor", in AAVV (coord. Maria Helena de FREITAS e Miguel WANDSCHNEIDER), *Ernesto de Sousa/Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna,1998, p. 16

[398] J.-A. FRANÇA, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, Lisboa, Bertrand, 1966, p. 361

Considerações Finais

> Todavia, a verdadeira «crítica» das instituições e das linguagens não consiste em «julgá-las», mas em distingui-las, separá-las, desdobrá-las. Para ser subversiva, a crítica não precisa de julgar, basta-lhe falar da linguagem, em vez de utilizá-la. O que hoje se censura na nova crítica, não é tanto que seja «nova», mas que seja, plenamente, uma «crítica», que redistribua os papéis de autor e comentador e deste modo atente contra a ordem das linguagens."[399]

A reflexão realizada sobre *A Arte em Portugal no Século XX 1911-1961* de J.-A. França, focou-se em alguns aspetos considerados centrais na estruturação e argumentação do autor. Nos temas escolhidos e aprofundados não se esgota a discussão, aqui intensionalmente orientada para a construção da História da Arte portuguesa. Assim, foram analisados com carácter autónomo e simultaneamente sequencial, o *autor*, a *metodologia*, os *limites cronológicos*, as *fontes nacionais*, a *estrutura organizativa*, as *gerações* e a ideia de *exceção*, considerados alguns dos pontos-chave de uma obra que é, sem grande discussão, o marco mais relevante na historiografia da arte portuguesa do século XX.

Parte da importância que a *obra* de J.-A. França atinge, reside, como se procurou mostrar, na importância que também o autor alcança na cultura portuguesa do século XX. O nome do autor constitui uma descrição e designação, uma classificação. Fugindo à biografia, é na obra ou melhor no texto, que se define o tema de estudo. Assim é possível identificar uma primeira e significativa fase na produção escrita de J.-A. França ligada à crítica de arte, que praticou de forma ativa ou ativista, no sentido político da palavra, elemento constitutivo na produção futura. Identificou-se também que, com a publicação de *Amadeo Sousa Cardoso*, primeira monografia do artista, o discurso de J.-A. França desencadeia uma fase de transformação que a formação na EPHE concretiza no sentido de uma academização e institucionalização. Formalmente o autor passou a privilegiar os estudos de envergadura, balizados pela longa duração, onde abandona a proximidade discursiva da primeira pessoa em favor da terceira, e onde consolida a investigação e o apetrechamento teórico da História e da Sociologia da arte. J.-A. França assina portanto um conjunto de obras que unem o *nome do autor,* em articulação com a fundação do primeiro mestrado em Portugal, na área da História da Arte. Neste

[399] Roland BARTHES, *Crítica e Verdade*, Mafra, Edições 70, 1987, p.15

seguimento pode considerar-se justamente que J.-A. França foi, neste campo disciplinar, um *instaurador de discursividade* em Portugal. Essa marca pode ser verificada no reconhecimento que novos historiadores lhe prestam, mas também na vontade divulgadora e formadora que o autor expressa por exemplo na introdução que escreve para a edição portuguesa da obra *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX* de Pierre Francastel:

> "Se eu insisto em sublinhar nesta breve introdução a situação actual da arte e da técnica em Portugal, é porque vejo esta obra de Pierre Francastel ser oferecida ao leitor português no momento oportuno. Ela pode ter em Portugal um papel pedagógico da maior importância."[400]

Da perspetiva sociológica, J.-A. França incorpora a noção de facto social da qual decorre a ideia de factos artísticos totais. À proposta que o autor assina no conjunto de *A Arte em Portugal no Século XIX e XX*, esta conceção interessa diretamente. Entre a especificidade da obra, e o contexto procurado historicamente, J.-A. França elege a crítica de arte como a forma de alcançar o conhecimento artístico. Teoricamente o objeto artístico é o foco de interesse, a que se recusa o papel de documento ou reflexo social, apontando como caminho para a análise da estrutura profunda, no esteio de Noah Chomsky e de um pensamento visual.

Mas que estrutura profunda procura J.-A. França? Que atenção recebe o *objeto artístico* na obra do autor? É importante salientar neste momento uma diferença direta entre a obra de Pierre Francastel e J.-A. França. O primeiro é o autor de uma vasta e complexa obra dedicada à afirmação da existência de um pensamento plástico. Por outro lado, J.-A. França incorpora o vocabulário da Sociologia da Arte, mas não aprofunda os conceitos de objeto figurativo ou de civilização, menos ainda a especificidade visual a que Francastel alude. Como se tentou mostrar, o desenvolvimento de *A Arte em Portugal no Século XX*, é ancorado na cronologia, nos acontecimentos históricos, nas instituições, nas exposições, nos artistas biograficamente e psicologicamente entendidos e finalmente, numa análise formal e estética das obras. Crítico moderno, como identificou Catarina Crua[401], a análise sintética que J.-A. França realiza sobre os objetos artísticos, é marcada pela procura de uma certa objetividade,

[400] J.-A. FRANCA, "Introdução", in Pierre FRANCASTEL, *Arte e Técnica nos século XIX e XX*, Lisboa Edições «Livros do Brasil», s.d., p. 6

[401] Cf. Catarina CRUA, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011

gosto, clareza, e diga-se, assimbolia[402]. O projeto de J.-A. França difere portanto do caminho de Francastel. Mais do que uma procura em torno de questões visuais, o autor envolve-se no conhecimento histórico e social da arte em território português. A procura de um conhecimento total é estruturada pelo tempo do século e da década, pela classificação, pela arrumação.

Neste sentido reforça-se o questionamento da validade do marco de 1911 estabelecido por J.-A. França como data que inaugura a obra. Em função de um conceito de moderno localizado fora de Portugal, o autor procura uma data de rutura com o passado académico e naturalista. Mais do que a modernidade, J.-A. França procura a vanguarda cubista, meta que dificilmente encontra sinónimo em Portugal. A exclusão de obras "não modernas" acarreta aliás uma posição seletiva e valorativa. A necessidade de um estudo profundo sobre a viragem do século que procure positivamente as consequências e as continuidades, entre o primeiro grupo antiacadémico encabeçado por Tomás da Anunciação, a vaga de bolseiros parisienses, e o Grupo do Leão, impõe o abandono de preconceitos face ao final do século XIX. A coexistência de ritmos diferentes dentro de uma sociedade, assume no discurso do autor o estigma da atemporalidade, juntando-se à noção de século, que rejeita e impossibilita uma visão de conjunto do processo moderno, com raízes anteriores a 1911.

A fixação de uma data para o início (artístico) do século XX, decorre também da falta de estudos sistemáticos, garantindo ao autor um lugar de destaque, responsável pela primeira obra de envergadura sobre um século ainda em decurso. J.-A. França sustenta o seu trabalho na imprensa diária, nos periódicos, contando, como se tentou mostrar, com um apoio significativo e direto de artigos de Diogo de Macedo, Carlos Queirós e Sellés Paes. Em quase todas as áreas, J.-A. França parte das sínteses destes autores para confirmar uma estabilização dos marcos, acontecimentos, artistas que ocuparam os primeiros 30 anos do século, com reflexões idênticas, excetuando o recuo ao Grupo do Leão, que Queirós, Macedo e Paes efetuam, para enquadrar as alterações sentidas na década de 10.

A nível de organização, a obra obedece a três partes cronologicamente encadeadas em vintenas, onde são dedicados capítulos a acontecimentos, temas, movimentos, gerações e artistas. Estruturalmente a noção de *artes maiores* e a definição de um *contexto* apriorístico na análise de obras condiciona o valor dos objetos. Abordando

[402] Características do *verosímil crítico*. Cf. Roland BARTHES, *op. cit.*, 1987

pontualmente a fotografia e esporadicamente o cinema, J.-A. França afasta uma área em que era crítico regular. Num patamar inferior, o termo decorativo[403] é aplicado por J.-A. França pejorativamente face ao valor da estrutura, tanto na pintura, arquitetura e escultura. Quanto ao significado, este parece fixado em função do contexto que, em geral se sobrepõe ao estudo da obra. J.-A. França antecipa o valor (ou retira o valor/representatividade) em função do contexto, não deixando de cumprir um papel de crítico apurado e sintético.

A premência de uma classificação estende-se às três *gerações* modernas. Funcionando como sistematizador e elemento estrutural, fixador de significados e cristalizador de leituras, os capítulos de geração reforçam o pendor historicista, orientado em função de um ideal culturalista que é o do próprio autor. Paris funciona na obra como ponto de partida e meta face à qual tudo se mede. O principal indicio de uma alteração e encontro com a idealidade desejada é atribuído ao movimento surrealista, a que o autor pertence e no qual são depositadas as esperanças da quebra com a atemporalidade ou atraso sistemático, negativamente diagnosticada no século XIX e parte do XX. Paris, miticamente entendido é portanto o símbolo da cultura, da arte avançada, e de uma unidade apenas idealizada inscrita numa sociedade dinâmica e conflitual. O seu conhecimento é garantia de valor, de exceção, bem como o desconhecimento símbolo de exclusão. A exceção assume o carácter de problema enraizado na cultura portuguesa, ou seja, perante qualquer sinal de interesse, desenvolvimento, valor, sucessivos pensadores, (lembre-se a posição de Eduardo Lourenço), evocam a não inscrição. Questione-se esta ideia:

> "Ponho-os de lado, dando-lhes o nome púdico de «excepções», «desvios»? Outros tanto absurdos que a semântica permite, precisamente, evitar. Porque «generalizar» não designa uma operação quantitativa (induzir, do número das suas ocorrências, a verdade de um traço), mas qualitativa (inserir qualquer termo, mesmo raro, num conjunto geral de relações). Por si só, certamente que uma imagem não faz o imaginário, mas o imaginário não pode descrever-se sem essa imagem, por mais frágil ou solitária que seja, sem o isto, indestrutível, dessa imagem."[404]

[403] Como constatou Joana Cunha Leal no estudo sobre Amadeo, Cf. Joana Cunha LEAL, "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo)

[404] Roland BARTHES, *op. cit.*, 1987, p. 65

O exemplo fornecido por Roland Barthes é bastante completo. Pensar a História da arte portuguesa sem Amadeo "O Português à Força" ou Almada " O Português sem mestre" seria porventura um exercício supérfluo. As exceções identificadas em *A Arte em Portugal no Século XX* com uma marcação monográfica, são em si um trabalho que fica por aprofundar mais atentamente. É imprescindível incorporar os artistas e as suas obras nas dinâmicas da arte nacional questionando a noção de não inscrição, ou não continuidade. Diga-se ainda que a exceção serve também o discurso historicista, elevando acima do desenvolvimento linear, os desvios supra-histórico que confirmam uma regra.

Neste sentido, dá-se voz a uma interessante afirmação de Arnold Hauser, principal alvo dos ataques que a Sociologia da Arte lançou à História Social da Arte, e que com as ressalvas indispensáveis, não se distancia tanto da prática de J.-A. França como o último gostaria de supor. Escreve Hauser na *Teorias da Arte:*

> "No caso da arte, as interpretações e avaliações históricas de uma geração não só não são consideradas como obrigatórias em relação à geração seguinte mas, muitas vezes, têm que ser positivamente ignoradas, mesmo combatidas, de modo a que a nova geração possa conquistar o seu próprio acesso directo às obras do passado."[405]

A noção fundamental de que as ideias, as leituras, os valores de um período não devem ser seguidas sem questionamento crítico, remete também para a consciência do *autor* como individuo de um tempo. Para além da informação direta que a obra fornece como ferramenta exemplar de consulta, *A Arte em Portugal no Século XX* é da maior importância para o estudo dos anos 60 e 70, por via do pensamento de J.-A. França, a consciência negativa do passado, ou do estrangeirado ativamente empenhada em alterar a situação nacional. Recorde-se que a obra foi publicada pouco tempo antes do 25 de Abril de 1974 e concebida ainda durante a ditadura do Estado Novo, comentando com liberdade admirável, as políticas culturais, mas naturalmente, veiculando uma posição pessoal.

Por fim, sublinha-se a carência de uma revisão de conjunto (XIX e XX) que a produção historiográfica subsequente ainda não equacionou fora do modelo praticado pelo autor. *A Arte em Portugal no Século XX* atingiu desde a sua publicação um estatuto de *verdade* que apenas pontualmente é posto em causa. Apesar da profusão de novas investigações, com importantes informações e avanço qualitativo, falta uma nova

[405] Arnold HAUSER, *Teorias da Arte*, Lisboa, Editorial Presença, 1973, p.47

perspetiva institucional com consequências. O campo onde se desenvolveu uma maior e mais rápida revisão parece ser o da arquitetura, possivelmente pela autonomia da disciplina e por se tratar de um campo algo menorizado na obra de J.-A. França. Rapidamente se constata o surgimento de posições divergentes, simbolicamente iniciadas em 1986 com a publicação do décimo quarto volume da *História da Arte em Portugal* da editora Alfa, assinado por Pedro Vieira de Almeida e José Manuel Fernandes, ou mais tarde o importante trabalho de Ana Tostões. Por contraste, no plano da pintura, mesmo reconhecendo a urgência da revisão, como confirma recentemente João Pinheiranda no décimo oitavo volume da *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao século XX,* ainda não se ultrapassou a hesitante procura de recuo para a ideia de modernidade, menos ainda o convicto reconhecimento do modernismo português, não idealizado a parir de Paris.

Um exemplo claro e recente da continuidade e da vigência do modelo imposto por J.-A. França em 1974 para a leitura de primeira metade do século XX, pode ser encontrado numa exposição realizada em 2011. No âmbito das comorações do centenário do MNAC – Museu do Chiado, foram apresentadas três exposições com a intensão de exibir uma parte significativa do acervo (1850 até à atualidade). *Arte portuguesa no século XX (1910-1960)*, comissariada por Adelaide Ginga, exibia os núcleos: "Frentes de Vanguarda: de Paris a Lisboa; Almada Negreiros: dinâmica e volumetria; Neo-Realismo: lirismo e crítica; Surrealismo: poesia, onirismo e acaso; e finalmente Abstracção: modulação e ritmo"[406] Patente entre 30.06.2011 e 09.10.2011, foi neste contexto a segunda exposição do conjunto e um exemplo escolar da visão de J.-A. França.

As anteriores citações de Roland Barthes, não são ingénuas e pretende-se levantar duas questões finais que ficam por aprofundar. A referência a Barthes deve ser justificada numa primeira instância pela importância que J.-A. França lhe atribui na edição resumida da tese *L'Art dans la Société Portuguaise au XXe Siècle*, publicada em 1972, na qual é transcrito o relatório assinado pelo membro do júri. Nesse contexto, Roland Barthes escreveu que J.-A. França deu um duplo objetivo ao seu trabalho, esclarecer as relações entre a arte e a história politica; e examinar as reações à pintura

[406] Museu do Chiado, Arte Portuguesa do Século XX (1910-1960). Cf. "ARTE Portuguesa do século XX (1910-1960), in http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1033?page=2, 22/09/2012

europeia, evitando contudo relações diretas entre arte e história. Dois temas são destacados, as durações – períodos e os atrasos:

> "Procurando como se comprometeu Portugal no imaginário da Europa contemporânea, e analisando os esforços, tantas vezes decepcionados, empreendidos pelos artistas deste país solitário e imóvel para pertencer à Europa e viver no século XX, J.-A. França não traz apenas uma contribuição objectiva ao problema geral da aculturação artística, mas erige igualmente do seu trabalho em testemunho: através da sua própria situação de crítico e de historiador português, o autor dá-nos a ler um paradoxo aqui vivido em inteira responsabilidade: o de ter de estabelecer a história de um país marcado (como ele próprio diz) pela «atemporalidade» ou, por outras palavras, para fazer significar o insignificante. Esta situação complexa jamais é expressa directamente pelo autor, cujo estilo se mantém sempre objectivo, ao mesmo tempo sério e vivo, preciso e intelectual – mas ela imprime ao texto de J.-A. França uma profundidade que ultrapassa ou transforma a particularidade do seu propósito."[407]

As mitologias são profundas e Roland Barthes olha para Portugal como um país diminuído e para J.-A. França como voz heroica. Contudo, atento ao sentido das palavras, Barthes resume linhas programáticas de forma exemplar, tornando por fim visível uma característica comum na produção de J.-A. França. A necessidade de estudar as implicações da conotação, definida como "um sentido segundo, em que o próprio significante é construído por um signo ou sistema de significados primeiro, que é a denotação"[408], é urgente. Enquanto *autor oculto,* J.-A. França esconde sob a imagem da objetividade, da investigação, materializada nas inúmeras citações da imprensa e literatura da época, utilizadas para reforçar regra geral uma opinião (positiva ou maioritariamente negativa), a figura do autor interveniente, o crítico de arte, o membro surrealista, o posicionamento ideológico.

Seguindo ainda Roland Barthes, é conhecida a distinção que o autor estabelece entre o texto *escrevível* e o texto *legível*. Se claramente J.-A. França foi um instaurador de discursividade em Portugal, academizando uma linha descendente da Sociologia da Arte Francasteliana, fortemente marcada pela posição disciplinar da História dos *Annales*, a obra *A Arte em Portugal no século XX* levanta uma série de problemas no

---

[407] J.-A. FRANÇA*, A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p.8-9

[408] Roland BARTHES*, S/Z*, Porto, Edições 70, 1999, p. 13

que diz respeito às continuidades e particularmente aos estudos que se fizeram de então a esta parte. Sobre a capacidade de gerar diferença e pensamento, Barthes complexifica na obra S/Z:

> "Sobre textos escrevíveis talvez não haja nada a dizer. Primeiro: onde encontra-los? Por certo não do lado da leitura (ou muito pouco: por sorte, fugidia e obliquamente em algumas obras-limite): o texto escrevível não é uma coisa; dificilmente o encontraremos numa livraria. E sendo o seu modelo produtivo (e já não representativo), anula toda a crítica que depois de produzida se confundiria com ele: a re-escrita não poderia consistir senão em disseminá-lo, dispersá-lo no campo da diferença infinita. O texto escrevível é um presente perpétuo acerca do qual não se pode manifestar nenhuma palavra *consequente* (que o transformaria fatalmente em passado); o texto escrevível somos *nós ao escrever*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja atravessado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Género, Crítica) que reprima a pluralidade das entradas, a abertura das redes, o infinito das linguagens."[409]

Do outro lado e por oposição ao texto profícuo e generativo, define-se o texto legível: "A par do texto escrevível estabelece-se, então, o seu contra-valor, o seu valor negativo, reactivo: o que pode ser lido, mas não escrito: o *legível*. Chamamos clássico a todo o texto legível."[410]. Barthes considera ainda os textos moderadamente plurais, ou polissémicos - a maioria.

Esta distinção informa o problema que se prende com a questionável produtividade da obra *A Arte em Portugal no Século XX*, caso que não se estende a outras obras[411] de J.-A. França. Mais do que a *diferença*, condição essencial de crescimento, com base na *A Arte em Portugal no Século XX,* generalizou-se uma história da arte circular que em vez de abrir caminhos, encerra. A insistência na sobreposição da história e sociedade ao objeto artístico, o pendor negativo e a comparação mantida em parte com os mesmos modelos, são linhas de estudo fundamentais, que se abrem atualmente para alterar o paradigma inaugurado por J.-A. França.

---

[409] *Idem*, *Ibidem* p. 12
[410] *Idem*, *Ibidem*
[411] Veja-se o caso de *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, obra publicada em francês, português, italiano e que tem gerado e produzido uma quantidade significativa de discursos, como se comprova na edição de um volume da Revista Monumentos, dedicada em 2004 à questão da Baixa Pombalina. Cf. *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, nº 21, Setembro 2004

Bibliografia

AAVV (dir. CHICÓ, Manuel Tavares, FRANÇA, José-Augusto, GUSMÃO, Artur Nobre de), *Dicionário da Pintura Universal*, Lisboa, Estúdios Cor, 1962-1973, volumes 1-3

AAVV, *Em torno da História da Arte*, in AAVV (Coord. RODRIGUES, Dalila) *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao século XX*, volume 20, Vila Nova de Gaia, FUBU Editores, 2009

AAVV, (org. Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa), *Estudos de Arte e História: Homenagem a Artur Nobre de Gusmão,* Lisboa, Vega, 1995

AAVV, (coord. PEREIRA, Paulo), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995-1997, volumes 1-3

AAVV, *Histoire Générale de la peinture*, Paris, Flammarion, 1968

AAVV (coord. RAMOS, Rui, co-aut. SOUSA, Bernardo Vasconcelos e, MONTEIRO, Nuno Gonçalo), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, 2009

AAVV (coord. PERNES, Fernando), *Panorama Arte Portuguesa no Século XX*, Porto, Fundação Serralves, Campo das Artes, 1999

AAVV, *The Book of Art: A pictorial encyclopedia of painting, drawing, and sculpture*, Nova Iorque, Grolier Fourth Impression, 1967, volumes 1-10

ACCIAIUOLI, Margarida, "Escultura do Estado Novo", in AAVV (coord. cient. CARVALHO, Jorge Ramos de, CÂMARA, Sílvia), *Estatuária e Escultura de Lisboa*, Lisboa, Câmara Municipal de Lisboa, 2005

ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal: O País, O Regime e As Artes «Restauração» e «Celebração»,* Vol. I - Texto, Tese de Doutoramento em História da Arte Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 1991

ALMEIDA, Bernardo Pinto, *Modernismo II: O Surrealismo e Depois*, in AAVV (Coord. RODRIGUES, Dalila) *Arte Portuguesa, Da Pré-História ao século XX*, volume 19, Vila Nova de Gaia, FUBU Editores, 2009

ALMEIDA, Pedro Vieira de, FERNANDES, José Manuel, "A Arquitectura Moderna", in AAVV, *História da Arte em Portugal*, volume 14, Lisboa, Alfa, 1986

ARGAN, Giulio C, *L'arte Moderna 1770/1970*, Florença, Sansoni, 1972

ARNHEIM, Rudolf, *Arte e Percepção Visual, Uma Psicologia da Visão Criadora,* Nova Versão*,* Brasil, Thomson, s.d.

BAUDELAIRE, Charles, *O Pintor da Vida Moderna,* Lisboa, Veja, Passagens, 1993

BARTHES, Roland, *Crítica e Verdade*, Mafra, Edições 70, 1987

BARTHES, Roland, *Elementos da Semiologia*, Lisboa, Edições 70, 1953

BARTHES, Roland, *Escrever…Para quê? Para Quem?*, Lisboa, Edições 70, 1975

BARTHES, Roland, *S/Z*, Lisboa, Edições 70, 1999

BATAILLE, Georges, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1970-1976

BAZIN, Germain, *História da Arte – Da Pré-História aos nossos dias*, Venda Nova, Bertrand Editorial, 1974

BLOCH, Marc, *Introdução à História*, [Mira-Sintra], Publicações Europa-América, 1968

BOURDIEU, Pierre, *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo*, Lisboa, Edições 70, 2010

BRAUDEL, Fernand, *História e ciências sociais*, Lisboa, Presença, 1972

BURKE, Peter, *The French Historical Revolution, The Annales School 1929-89*, Stanford, Stanford University Press, 1990

CHOMSKY, Noam, (int. e trad. MEIRELES, J. A., RAPOSO, E. P.), *Aspectos da Teoria da Sintaxe*, Coimbra, Arménio Armando, 1978

CRUA, Catarina, *Revistas Córnio, Modernidade e Discurso Crítico na Cultura Portuguesa da Primeira Metade do Século XX*, Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação: Comunicação e Artes, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2011

DANTO, Arthur. C., *After the end of Art, contemporary art and the pale of History*, Princeton University Press New Jersey, 1997

DIDI-HUBERMAN, Georges, "Before the Image, Before Time: The Sovereignty of Anachronism", in AAVV, *(*ed. FARAGO, Claire, ZWIJNENBER, Robert), *Compelling Visuality: The Work Of Art In And Out Of History,* Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003, pp. 31-44

DURKHEIM, Emile, *As Regras do Método Sociológico*, [Lisboa], Editorial Presença, 1984

ESQUÍVEL, Patrícia, "Anos 60 anos de viragem; o novo poder da crítica" in AAVV (coord. ACCIAIUOLI, Margarida, LEAL, Joana Cunha, MAIA, Maria Helena), *Arte e Poder*, Lisboa, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 2008, pp. 333-343

ESQUÍVEL, Patrícia, *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1921-1940)*, Lisboa, Edições Colibri, Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, 2007

FARR, Dennis, *English art, 1870-1940*, Oxford, Clarendon Press, 1978

FEBVRE, Lucien, *Combates pela História*, Lisboa, Editorial Presença, 1985

FOUCAULT, Michel, *O que é um autor*, Lisboa, Vega, 2002

FOUCAULT, Michel, *A arqueologia do saber*, Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1987

FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas*, Lisboa, Edições 70, 1991

FOSTER, Hal, KRAUSS, Rosalind, BOIS, Yves-Alain, BUCHLOH, Benjamin, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Nova Iorque, Thames & Hudson, 2004

FRANÇA, José-Augusto, *Amadeo de Souza-Cardoso, O Português à Força, Almada Negreiros, O Português Sem Mestre*, Venda Nova, Bertrand, 1983

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961),* Venda Nova, Bertrand Editora, 1974 (2ª ed. 1985, 3ª ed. 1991)

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Lisboa, Livros Horizonte, 2009

FRANÇA, José-Augusto, *Balanço das Actividades Surrealistas em Portugal - Colecção: Cadernos Surrealistas*, Lisboa, Imprensa Libanio da Silva, 1948

FRANÇA, José-Augusto, *Da Pintura Portuguesa,* Lisboa, Ática, 1960

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal Século XIX*, Lisboa, Bertrand, 1966, volumes I-II

FRANÇA, José-Augusto, *(In) Definições de Cultura*: *Textos de Cultura e História, Artes e Letras*, Lisboa, Editorial Presença, 1997

FRANÇA, José-Augusto, *Le romantisme au Portugal: étude de faits socio-culturels*, Paris, Klincksieck, 1975

FRANÇA, José-Augusto, *Memórias para o ano 2000*, Lisboa, Livros Horizonte, 2000

FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo,* in AAVV, *História da Arte em Portugal*, volume 6, Lisboa, Editorial Presença, 2004

FRANÇA, José-Augusto, *O Pombalismo e o Romantismo,* in AAVV, *História da Arte em Portugal*, volume 5, Lisboa, Editorial Presença, 2004

FRANÇA, José-Augusto, *Quinhentos Folhetins*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984-1993, volumes I-II

FRANÇA, José-Augusto, *Situação da pintura ocidental*, Lisboa, Ática, 1959

FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*, Lisboa Edições «Livros do Brasil», s.d.

FRANCASTEL, Pierre, *Histoire de la peinture française,* Paris, Denöel, 1990

FRANCASTEL, Pierre, (org. VELHO, Gilberto), *Sociologia da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967

FRANCASTEL, Pierre, *Sociologia del Arte*, Madrid, El Libro de Bolsillo, 1981

GANE, Mike, *The Radical Sociology of Durkheim and Mauss*, Londres/ Nova Iorque, Routledge, 1992

GAYA NUÑO, Juan António, *Arte del siglo XIX*, Madrid, Plus-Utra, 1966

GAYA NUÑO, Juan António, *Arte del Siglo XX*, Madrid, Plus-Ultra, 1977

GOMBRICH, E. H, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1967

GONÇALVES, Rui Mário, *Pioneiros da Modernidade*, in AAVV, *História da Arte em Portugal*, volume 12, Lisboa, Alfa, 1988

GREENBERG, Clement, "Avant-Garde and Kitsch" in AAVV (ed. HARRISON, Charles, WOOD, Paul), *Art in Theory: 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2010, pp. 539-549

GREENBERG, Clement, "Modernist Painting" in AAVV (ed. HARRISON, Charles, WOOD, Paul), *Art in Theory: 1900-2000 An Anthology of Changing Ideas*, Malden, MA, Blackwell Publishing, 2010, pp.773-779

GRIFFIN, Roger, *Modernism and Fascism*, Palgrave Macmillan, 2007

HAUSER, Arnold, *História Social da Arte e da Cultura*, [Lisboa], Veja, 1989, volumes 1-6

HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Porto, Editorial Presença, 1973

JANSON, H. W, (colaboração JANSON, Dona Jane), *História da arte: panorama das artes plásticas e da arquitectura da pré-história à actualidade,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

JESÚS ÁVILA, Maria, *«Olhares» Mirada de José De Almada Negreiros*, Separata de "Las Edadesd de la Mirada", s.l., Universidad de Extremedura, [1996]

KRAUSS, Rosalind, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MIT Press, 1986

KRAUSS, Rosalind "Who Comes After the Subject?", AAVV, (coord. KRAUSS, Rosalind, SALAS, Charles G.), *The Life & the Work: Art and Biography*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2007

LACERDA, Aarão, *História da Arte em Portugal*, Porto, Portucalense, 1942-53, volumes 1-3

LELLO, José, LELLO, Edgar (ed. literária), *Lello Universal, Dicionário Enciclopédico Luso-Brasileiro em 2 volumes*, Volume primeiro, Porto, Lello & Irmão editores, 1978

LOURENÇO, Eduardo, (coord. cient. SOUSA, Carlos Mendes de), *Obras Completas: Heterodoxias*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011

LOURENÇO, Eduardo, *O Espelho Imaginário: Pintura, Anti-Pintura, Não-Pintura*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981

MALTESE, Corrado *Storia Dell'arte in italia 1785-1943,* Torino, Giulio Einaudi, 1960

MAUSS, Marcel, (int. LÉVI-STRAUSS, Claude), *Ensaio sobre a dádiva*, [Lisboa], Edições 70, 1988

Ó, Jorge Ramos do, *Os anos de Ferro*, Lisboa, Estampa, 1999

ORTEGA Y GASSET, José, *A Desumanização da Arte*, Lisboa, Veja, 2003

PAES, Sellés, *Da Arte Moderna em Portugal, elementos para a sua história*, S.N.I., Lisboa, 1962

PAMPLONA, Fernando de*, Dicionário de Pintores e Escultores*, Barcelos, Civilização, 1987, Volumes 1-5

PAMPLONA, Fernando de, *Um Século de Pintura e Escultura em Portugal (1850-1950),* Porto, Livraria Tavares, 1944

PREZIOSI, Donald, *The question of Art History, In the Aftermath of Art*, Londres, Routledge, 2006

PEREIRA, António dos Santos, "Decadentismo Nacional e Identidade Portuguesa: de Adolfo Coelho a Eduardo Lourenço e outros", in AAVV (org. BARATA, A. PEREIRA, A. S., CARVALHO, J.R.) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 2011

PINHARANDA, João, *O Modernismo I: Expressão, Estilização, Disciplina*, in AAVV, (coord. RODRIGUES, Dalila), *Arte Portuguesa, da Pré-História ao Século XX*, volume 18, Vila Nova de Gaia, Fubu Editores, 2009

PINHARANDA, João, "O declínio das vanguardas, dos anos 50 ao fim do milénio", in *Do Barroco à contemporaneidade*, AAVV (coord. PEREIRA, Paulo), *História da Arte Portuguesa,* volume III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, pp. 593-649

RIEGL, Alois, (coord. CASTRIOTA, David, introd. ZERNER, Henri, trad. KAIN, Evelyn M.), *Problems of Style: Foundations for a History of Ornament*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1992

ROSMANINHO, Nuno, *A historiografia Artística Portuguesa: De Razynski ao Dealbar do Estado Novo (1846-1935)*, Tese de Mestrado em História Contemporânea de Portugal, Coimbra, Universidade de Coimbra, 1993

ROTHENSTEIN, John, *British art since 1900: an anthology*, Londres, Phaidon Press, 1962

SANTOS, Mariana Pinto dos, "«Estou Atrasado! Estou Atrasado!» Sobre o Atraso na Arte Portuguesa Diagnosticado Pela Historiografia", in AAVV (org. BARATA, A., PEREIRA, A. S., CARVALHO, J.R.) *Representações da Portugalidade,* Alfragide, Caminho, 2011

SANTOS, Mariana Pinto dos, *Vanguardas & outras Loas, Percurso teórico de Ernesto Sousa*, Lisboa Assírio & Alvim, 2007

SANTOS, Reynaldo, *Oito séculos de arte portuguesa: história e espírito*, [Lisboa], Empresa Nacional de Publicidade, [1969?] 1970, volumes 1-3

SANTOS, Rui Afonso dos, "O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994", in AAVV (coord. PEREIRA, Paulo), *Do Barroco à contemporaneidade*, *História da Arte Portuguesa,* volume III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, pp. 437-505

SILVA, Jorge Henrique Pais da, *Páginas de história da arte*, Lisboa, Estampa, 1986

SILVA, Raquel Henriques da, "Romantismo e pré-naturalismo", in AAVV (coord. PEREIRA, Paulo), *Do Barroco à contemporaneidade*, *História da Arte Portuguesa,* Lisboa, volume III, Círculo de Leitores, 1997, pp.329-367

SILVA, Raquel Henriques da, "Sinais de ruptura: «livres» e humoristas", in AAVV (coord. PEREIRA, Paulo), *Do Barroco à contemporaneidade*, *História da Arte Portuguesa,* volume III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, pp.369-405

SILVEIRA, André (coord. SILVA, Raquel Henriques da), *Almada Negreiros*, Lisboa, Instituto de História de Arte, Quidnovi, 2010

SOUSA, Ernesto (org. ALVES, Isabel; Justo, José Miranda), *Ser Moderno… Em* Portugal, Lisboa, Assírio & Alvim, 1998

TOSTÕES, Ana Cristina, "Arquitectura portuguesa do Século XX: Ecletismo, Revivalismo e a «Casa Portuguesa»", in AAVV (coord. PEREIRA, Paulo), *Do Barroco à contemporaneidade*, *História da Arte Portuguesa,* volume III, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, pp. 507-591

WEBER, Max, *Sobre a teoria das ciências Sociais*, [Lisboa], Presença, 1974

Periódicos

AAVV. "La Sociologie de L'Art et sa Vocation Interdisciplinaire: I Colloque International du Centre Pierre Francastel", *Colóquio Artes,* n.º 17-18-20, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974

ANKERSMIT, F. R., "Historicism: An Attempted at Synthesis", in *History and Theory*, Vol. 34, nº. 3, Outubro 1995, pp.143-161

BAL, Mieke, BRYSON, Norman, "Semiotics and Art History", in *The Art Bulletin*, Vol. 73, Nº.2, Junho 1991, pp. 174-208

BOIS, Yves-Alain, HOLLIER, Denis, KRAUSS, Rosalind, DAMISCH, Hubert, "A Conversation with Hubert Damisch", in *October*, Vol. 85, Verão 1998, pp. 3-17

"ENTREVISTA com José-Augusto França conduzida por Raquel Henriques da Silva", in *Revista de História da Arte*, [Lisboa], Colibri, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, nº 1, 2005, pp. 7-13

FERRO, António, "Alguns percursores", in *Notícias Ilustrado*, Lisboa, 24/2/1929, pp-11-14

FRANÇA, José-Augusto, "Bibliografia, Fernando de Pamplona", in *Colóquio – Artes*, n.º 82, 2ª série/31.º ano, Setembro 1989, p. 75

FRANÇA, José-Augusto, "Encruzilhada Surrealista na 2ª Exposição Geral de Artes Plásticas", in *Revista Horizonte*, nº 11-12, 1ª Quinzena Junho, 1947

FRANÇA, José-Augusto,"Il faut être absolument moderne, Rimbaud", in *Pentacórnio,* Lisboa, 1965, s.p.

LEAL, Joana Cunha, "Legitimação artística e patrimonial da Baixa Pombalina, Um percurso pela crítica e pela história da arte portuguesa", in *Monumentos: Revista Semestral de Edifícios e Monumentos*, n.º21, Setembro, 2004, pp.6-17

LEAL, Joana Cunha, "Sintomas de 'regionalismo crítico': sobre o decorativismo na pintura de Amadeo de Souza-Cardoso", in *Arbor. revista de Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2012 (no prelo)

MACEDO, Diogo de, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal I", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, N.º1, 1942

MACEDO, Diogo de "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal II", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, n.º 2, 1942

MACEDO, Diogo de, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal III", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, N.º3, 1943

MACEDO, Diogo de, "Subsídio para a História da Arte Moderna em Portugal IV", in *Aventura: Revista Bimestral de Cultura*, Lisboa, n.º 4, 1943

KERTZER, David I., "Generation as a Social Problem", in *Annual Review of Sociology*, Vol.9, 1983, pp.125-149

KUDIELKA, Robert, "O Olho Invejosos: A crítica de arte e as falácias do historicismo", in *Dardo magazine*, Santiago de Compostela, N. 3, Outubro 2005 - Janeiro 2006, pp. 40-55

PIETERS, Jürgen, "New Historicism: Postmodern Historiography between Narrativism and Heterology", in *History and Theory.* Vol. 39, nº 1, Fevereiro 2000, pp. 21-38

QUEIRÓS, Carlos, "Da Arte Moderna em Portugal", in *Variante*, N.º1, Lisboa, 1942, pp. 9-24

Catálogos

AAVV (org. LAPA, Pedro, SILVEIRA, Maria de Aires), *Arte portuguesa do século XIX: MNAC - Museu do Chiado*, catálogo da colecção, Lisboa, MNAC - Museu do Chiado, Leya, 2011

AAVV (org. LAPA, Pedro, TAVARES, Emília), *Arte portuguesa do século XX: MNAC - Museu do Chiado*, catálogo da colecção, Lisboa, MNAC - Museu do Chiado, Leya, 2011

AAVV (coord. SILVA, Raques Henriques da, LAPA, Pedro, SILVEIRA, Maria de Aires), *Museu do Chiado: Arte Portuguesa, 1850-1950*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu do Chiado, 1994

AAVV, *Exposição da doação de arquivos e documentos sobre arte contemporânea e obras publicadas em volumes periódicos e catálogos, por José-Augusto França,* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna, Departamento de Documentação e Pesquisa, 1992

GRENIER, Catherine, "Le Big Bang Moderne", in *Big Bang – destruction et création dans l'art do 20E siècle*, Paris, Centro George Pompidou, 2005, pp. 13-20

JESÚS ÁVILA, Maria, CUADRADO, Perfecto E., *Surrealismo em Portugal: 1934 – 1952*, Lisboa, Museu do Chiado, MEIAC, 2001

JESÚS ÁVILA, Maria, *Anos de Normalização Artística nas Colecções do Museu do Chiado (1960-1980)*, Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2003

LAPA, Pedro, "A arte cinética em Portugal", in AAVV, *Revolução Cinética*, Lisboa, Museu do Chiado, 2008, pp. 46-56

LAPA, Pedro, "Almada e a emergência do cânone", in AAVV (coord. JESÚS ÁVILA, Maria), *Os pintores da Modernidade Portuguesa 1911-1965*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2004, pp. 26-34

SANTOS, David, *Da Escultura à Colagem, outras disciplinas na Colecção do Museu do Chiado (1940-1960),* Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2002

SANTOS, David, *Desenho e Modernismo nas colecções do Museu do Chiado (1900-1940),* Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2001

SANTOS, David, *Figuração e Abstracção nas Colecções do Museu do Chiado (1940-1960),* Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2002

SANTOS, David, *Modernismo e Vanguarda nas Colecções do Museu do Chiado (1900-1940)*, Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2001

SILVA, Raquel Henriques da, "Silva Porto e a Pintura naturalista", in AAVV (org. Pedro LAPA e Maria de Aires SILVEIRA), *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, volume I, Lisboa, Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, Publicações D. Quixote, 2011, pp. LI-LXIII

SILVER, Kenneth E., *Chaos and Classicism: Art in France, Italy and Germany*, 1918-1936, Nova Iorque, Guggenheim Museum, 2011

STICH, Sidra, *Made in U.S.A, An Americanization in Modern Art, The '50s &'60s*, Berkeley, University of California, University Art Museum,1987

TAVARES, Emília, *Anos de Actualização Artística nas Colecções do Museu do Chiado (1980-2004),* Castelo Branco, IPM/MFTPJ, 2004

WANDSCHNEIDER, Miguel, "Descontinuidades Biográfica e invenção do Autor", in AAVV (coord. FREITAS Maria Helena de, WANDSCHNEIDER, Miguel), *Ernesto de Sousa/Revolution My Body*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro de Arte Moderna, 1998, pp.14-24

Arquivos

Fundação Calouste Gulbenkian, Biblioteca de Arte, *Colecção José-Augusto França*

Arquivo do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado

Internet

"ARCHIVE Journeys: Tate History: Sir John Rothenstein", in http://www2.tate.org.uk/archivejourneys/historyhtml/people_dir_rothenstein.htm, 16/05/12

"ARTE Portuguesa do século XX (1910-1960),in
http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1033?page=2, 22/09/2012

BARREIRA, Catarina, "O historiador João Barreira, o manuelino e o conceito de «nomadismo artístico»", in
http://www.apha.pt/boletim/boletim4/artigos/CatarinaBarreira.pdf, 18/04/2012

"BIBLIOTECA de Arte FCG: Colecções Fotográficas, in
http://www.biblarte.gulbenkian.pt/index.php?headline=58&visual=1&langId=1,
18/04/2012

"DICTIONARY of Art Historians: Francastel, Pierre", in
http://www.dictionaryofarthistorians.org/francastelp.htm, 23/09/2012

"DICTIONARY of Art Historians: Hauser, Arnold", in
http://www.dictionaryofarthistorians.org/hausera.htm, 23/09/2012

"DICTIONARY of Art Historians: Greenberg, Clement", in
http://www.dictionaryofarthistorians.org/greenbergc.htm, 23/09/2012

"DICTIONARY of Art Historians: Meier-Graefe, Julius", in
http://www.dictionaryofarthistorians.org/meiergraefej.htm, 23/09/2012

"DICTIONARY of Art Historians: Venturi, Lionello", in
http://www.dictionaryofarthistorians.org/venturil.htm, 29/06/2012

"DOCENTES e Estudantes da Primeira Faculdade de Letras da Universidade do Porto",
in http://sigarra.up.pt/up/web_base.gera_pagina?P_pagina=1004263, 18/04/2012

"HISTÓRIA" [Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras - Universidade de
COIMBRA], in
http://www.ihauc.com/index.php?option=com_content&task=view&id=76&Itemid=76,
18/04/2012

"JUAN Antonio Gaya Nuño", in
http://www.cajaduero.es/obrasocial/gayanuno/centro/pdf/biografia_gaya.pdf,
11/06/2012

KAUFFMANN, Michael, "Dennis Farr – Obituaries – News – The Independent", in
http://www.independent.co.uk/news/obituaries/dennis-farr-428324.html, 16/05/2012

LORENTE, Jesús Pedro, "Camón Aznar como crítico y presidente fundador de la
AECA", in http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=620, 23/09/2012

"MICHEL Foucault – Biography",
in http://www.egs.edu/library/michel-foucault/biography/, 23/09/2012

"POEMA da semana: Carlos Queirós", in
http://cvc.instituto-camoes.pt/poemasemana/25/cqueiros.html, 18/04/2012

SANTOS, Rui Afonso dos, "O Modernismo Feliz: Art Déco em Portugal: Pintura,
Desenho, Escultura 1912-1960",
in http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1327, 22/06/2012